

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOO LI
TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

540

REALISMI JA ROMANTISMI PROBLEEME
INGLISE JA AMEERIKA KIRJANDUSES
XIX JA XX SAJANDIL

2. osa

ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА И РОМАНТИЗМА
В АНГЛИЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ XIX И XX ВЕКОВ

2 часть

Töid romaani-germaani filoloogia alalt
Труды по романо-германской филологии

IX

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893.a. VIHIK 540 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.g.

REALISMI JA ROMANTISMI PROBLEEME
INGLISE JA AMEERIKA KIRJANDUSES
XIX JA XX SAJANDIL

2. osa

ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА И РОМАНТИЗМА
В АНГЛИЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ XIX И XX ВЕКОВ

2 часть

Töid romaani-germaani filoloogia alalt
Труды по романо-германской филологии

IX

TARTU 1980

Redaktsioonikolleegium

O. Mutt, H. Rajandi, A. Luigas (vastutav toimetaja),
J. Tuldava

Редакционная коллегия

О. Мутт, Х. Раянди, А. Луигас (отв. ред.), Ю.Тулдава

Toimetajailt

Käesolev Tartu Riikliku Ülikooli toimetiste vihik (Tõid romaani- germaani filoloogia alalt) moodustab II osa 1979.a. ilmunud temaatiliste artiklite kogumikust "Realismi ja romantismi probleemid inglise ja ameerika kirjanduses XIX ja XX sajandil".

От редакции

Данный выпуск Ученых записок Тартуского государственного университета (Труды по романо-германской филологии) является второй частью вышедшего в 1979 г. тематического сборника статей "Проблемы реализма и романтизма в английской и американской литературе XIX и XX вв."

Editorial Note

The present issue of the Transactions of Tartu State University (Works on Romance-Germanic Philology) is the second part of the previous thematic collection of articles "Problems of Realism and Romanticism in English and American Literature in XIX and XX centuries", which appeared in 1979.

ДЖОН НИЛ И ЕГО ТРАКТОВКА АМЕРИКАНСКОЙ ВОЙНЫ
ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ
(ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН "СЕМЬДЕСЯТ ШЕСТОЙ ГОД")

Тийна Аунин

Тартуский государственный университет

В 1820-е годы, когда Америка "писала свою литературную декларацию независимости", среди далеко не однородного потока американских писателей - в большинстве своем учеников и последователей Джеймса Фенимора Купера^{*} - был один автор, отличавшийся, несмотря на крайнюю идейно-художественную непоследовательность своих произведений, оригинальностью, творческой самостоятельностью, новаторством. Видный американский историк литературы Александр Кауи назвал его "ранним экспериментатором в области национальной тематики в те трудные времена, когда американские писатели только что стали чувствовать себя американцами" /Cowie, A., 1951, p.165./ - Имя его Джон Нил.

Джон Нил (1793-1876), как и Д.Ф. Купер и Д.К. Полдинг, относится к романтикам начала XIX века. Это писатель, чей творческий путь, подобно творческому пути В. Ирвинга, У.К. Брайента и Д.К. Полдинга, начался еще до "хронологической полосы", отграничивающей американское Просвещение от романтизма, до выхода первых крупных романтических произведений: "Книга эскизов" (1819-1820) Ирвинга и "Шпиона" (1821) Купера - и продолжался даже после того, как М. Твен, Г. Джеймс и У.Д. Хоэллз начали свою писательскую деятельность.^{жж}

Хотя романы Нила 20-х годов неравноценны по своим художественным достоинствам, они производят сильное впечатление;

^{*} Ф. Купер был первым писателем, который открыл для национальной литературы исторический роман /romance/ и сумел воплотить в нем важнейшие проблемы американской жизни. На идейно-эстетические открытия, сделанные им в 1820-е годы, опиралось большинство американских романтиков I половины XIX века, в значительной мере и романисты последующего поколения.

^{жж} Д. Нил опубликовал свою первую книгу "Keep Cool" ("Не терять голову") в 1817 году, его последняя книга на историческую тему "Portland Illustrated" вышла в 1874 г.

в них проявляется необычайная для той эпохи способность психологического проникновения в человеческий характер.

Расходясь с Купером в оценке исторических явлений и современности, полемизируя со своим великим современником, дополняя и порой опровергая его положения, Нил заложил основы последующего развития психологического направления в американском историческом романе. В своих произведениях он умело соединял новые эстетические критерии и формальные компоненты "романа страсти" /*romance of passion*/ Руссо и Байрона, а также элементы готицизма Броклена Брауна, обращая особое внимание на восприятие, интеллект и воображение человека (мир человеческих чувств), он прямо или косвенно влиял на таких писателей, как Э.А. По, Н. Готорн, У. Уитмен, Г.У. Лонгфелло, Д. Уиттбер. /Lease, B., 1953, p. 505; Rubin, T.J., 1941, p. 359-362/.

Заслуживает внимания оценка, данная Эдгаром По интроспективной способности художественного воображения Дж. Нила, которую он сравнивает с художественной манерой Готорна и Лоуэлла и называет Нила в этом смысле выдающимся современным автором /Рое, В.А., 1948, v. I, p. 32-33/. Однако По указывает и на устойчивые недостатки, относящиеся к чисто эстетической стороне произведений Нила, к его литературной технике: незавершенность, спешку, непоследовательность, отсутствие напряжения. Подобные же упреки делал Нилу и Д.Р. Лоуэлл /Lowell, J.R., 1917, p. 134/.

Если вникнуть в эти упреки, то они окажутся справедливыми лишь частично. Эстетические проблемы волновали Дж. Нила так же, как и Купера, но для ранних романтиков эти проблемы не имели самостоятельного значения; они более "интересовались моральными проблемами доминирующей цели литературы". (Шейнкер В.Н., 1971, с. 98).

С точки зрения американской романтической эстетики, некоторые отдельные логические несоответствия не могли нарушить принципа "правдоподобия" /*verisimilitude*/ в романах Нила; он сам утверждал, что нет абсолютной необходимости в строгом логическом сюжете, равно как и в объяснении и сведении в единый узел всех нитей повествования. Достаточно нарисовать яркие характеры и показать их "в критические моменты, в почти безвыходных положениях" /Lease, B., 1953, p. 515/, чтобы раскрыть человеческую суть персонажей и тем самым осуществить замысел автора. Неудивительно, что Нил часто прене-

брегал внешними мотивировками, широко применяя условности сюжета для решения идеологических задач. Он часто ставил в разные ситуации героев, принадлежащих к различным слоям и живущих в разных местах Америки, извлекая из их взаимоотношений "определенные выводы о важнейших социальных и, главным образом, моральных перспективах, которые ожидают его страну". (Шейнкер В.Н., 1968, с. 101).

Теме революции посвящено множество произведений, написанных американскими романтиками XIX века, причем в некоторых из них военным событиям, по сравнению со сложными любовными интригами, уделяется ничтожное внимание ("Линвуды" К.М. Сед-чуик, "Саратога" Э.Л. Кушинг и др.). Роман Дж. Нила "Семьдесят шестой год" /"Seventy-Six"/ можно считать одним из наиболее новаторских произведений на указанную тему. Писатель сам считал роман лучшим из всех когда-либо написанных им, называя его "вдохновенным эскизом /a spirited sketch/ нашей революционной войны". /Neal, J., 1869, p. 224/.

Роман вышел анонимно в 1823 году в Балтиморе. И хотя Нил идет в основном своим собственным путем, избранным им еще во время сотрудничества с Полем Алленом /Allen, P., 1869/ (они совместно работали над созданием истории американской революции и перу Нила в этом труде принадлежит около одной трети текста), он все же был вынужден признать каталитическое воздействие "Шпиона", появление которого помогло ему решиться на создание романа: "Я переполнился до краев деяниями отцов нашей революции, пока писал свою часть "Истории Аллена" и мне достаточно было только намека, только одного слабенького толчка, который сделал мимоходом Купер, чтобы я вмиг разрядился, как лейденская банка, со всем энтузиазмом, накопившимся во мне в течение трех или четырех лет". /Neal, J., 1869, p. 224/.

И, действительно, фактический материал, а местами и язык произведения свидетельствуют о прямом влиянии истории Аллена. Но одним из самых существенных достоинств романа Нила, как и истории Аллена, вышедшей за два года до "Шпиона", является пронизывающее его убеждение автора в революционном характере войны за независимость. На протяжении всего романа Нил называет этот период истории США не иначе как революцией.

Действие романа происходит поздней осенью 1776-го года в штате Нью-Джерси. Непрерывные атаки гессенцев и англичан заставляют Вашингтона отступить от Нью-Йорка, перебраться на

восточный берег Гудзона и отправиться через Нью-Джерси в Пенсильванию. Положение колонистов почти безнадежно; в результате военных неудач резко падает моральное состояние континентальной армии. Описываются трудные бои в Брэндивайне, Германтоуне, труднейшая зимовка в Велли-Фордже, вплоть до сражения при Монмуте, после которого Джонатан Одли, главный герой романа, уходит в отставку. О дальнейших военных событиях читатель узнает только из писем младшего брата Джонатана - Арчибальда.

Среди многочисленных ценных аспектов произведения следовало бы прежде всего отметить последовательное стремление автора вникнуть в сложную психику своих героев, изобразить эмоциональное воздействие войны на человека, показать ее в том свете, в каком ее воспринимают персонажи, основываясь на личном опыте. Нил описывает происходящие события через восприятие главного героя Джонатана Одли, чья оценка исторических событий, по замыслу автора, отличается от "чуждых компилятивных обзоров", созданных историками. То обстоятельство, что читатель является непосредственным свидетелем происходящего, придает роману скорее "мемуарный" характер, резко отличающий его от дескриптивного воспроизведения истории. Несмотря на бесспорную аутентичность приведенных исторических фактов и дат, Нил скорее интересуется революцией как явлением, интерпретированным сознанием Джонатана Одли. Ретроспективные представления и оценки Джонатана относятся равным образом к современности и к прошлому, поскольку Джонатану уже 70 лет и все пережитое воспроизводится для передачи детям Джонатана, т.е. современникам Нила.

В отличие от революционных солдат, изображенных Д.Ф. Купером в 20-х годах, герой Нила относится к событиям весьма критически. Хотя Одли-отец и его два сына добровольно вступают в ряды континентальной армии в один из самых трудных моментов войны за независимость, энтузиазм Джонатана не имеет всеподавляющего и всепоглощающего характера. Как говорит автор, он отдал бы многое в этом мире, чтобы быть "вне всей этой истории". Мимолетный революционный восторг и вера в принципы равенства и справедливости во второй части романа уступают место чувству усталости. Разочарованный и потерявший иллюзии, Джонатан отходит от борьбы и замыкается в семейном кругу.

Хотя писатель сам никогда не принимал участие в военных

действиях, в историческом романе начала XIX века трудно найти эпизод, равный по глубине впечатления, производимого на читателя, описанию боевого крещения Джонатана. Эмоции, быстро сменяющиеся в сознании протагониста - страх, смутнение, опьянение, гнев, жажда справедливости, опустошенность, изумление, усталость - углубляются внешними контрастами: оглушительный шум боя и тишина последующей ночи, страшная жара боя и холодная зимняя поляна.

Все эти отдельные моменты возникают не в хронологической последовательности, а так, как их репродуцирует память старого человека по истечении 50 лет, образуя своеобразную параллель с диалектикой нравственного развития главного героя - с цепью его сомнений, веры и разочарования по отношению к принципам американской революции и буржуазной демократии в целом.

Р.А. Вейн /Wein, R.A., 1971, p. XXXIV/, современный американский литературный критик, признает особое новаторство указанного литературного приема как раннее стремление романиста к сознательному самоанализу, что делает главного героя намного сложнее и оригинальнее, чем традиционно-условные герои романтического исторического романа.

Портреты исторических лиц у Нила, как правило, даются на уровне немногословных набросков (Аарон Бёрр - американский Цезарь, Чарльз Ли - самый опасный человек Америки, Пуласки - ожесточенный молодой поляк). Упрекая М.Л. Уимса в том, что изображенный им Вашингтон представляет собой "смешное преувеличение" /American Writers, 1937, p. 183/, Нил и сам грешит этим недостатком. Нереальные ситуации, готические ужасы, мелодраматические любовные интриги - все эти компоненты, заимствованные у предшествующих литературных школ и явно неприемлемые для читателя XX века, были закономерны для раннего американского романтизма, идейный, а тем более художественный арсенал которого опирался при своем формировании на господствовавшие традиции эпохи.

"Семьдесят шестой год" возвышается над условностями американского исторического романа и своим языком, стремящимся передать как реальные детали в языке революционных солдат (например, разговор Арчибалда и Честера Коупли о предстоящей дуэли), так и лаконичный современный диалог. Но моментом первостепенной важности, конечно, остается проблематика произведения - выявление острых внутренних противоречий в рядах

патриотов, где противопоставляются друг другу политические и нравственные убеждения Новой Англии и Южных штатов. Ряды революционеров в изображении Дж.Ф. Купера были монолитными, не знавшими внутреннего разлада. Совсем иное находим мы у Дж. Нила. В трагическом столкновении Честера Коупли (офицера-янки) и майора Эддиса (виргинского кавалериста), бесспорно, ощущаются истоки противоречий кануна Гражданской войны, которые в дальнейшем нашли всестороннее отображение в революционном сериале У.Г. Симмза и достигают трагической кульминации в творчестве Г. Мелвилла и У. Уитмана. Точка зрения самого Нила весьма недвусмысленна: "Я уже указал, — пишет он, — на недовольство и тайную зависть, господствовавшие между войсками Востока и Юга. И сейчас уже никто не отрицает факта, что за исключением единичных случаев ново-англичане оказались самыми подходящими для военной службы" /Neal, J., 1971, vol. II, p. 39/. Всю ответственность за физические и моральные испытания 1776 года писатель возлагает на "этих болванов в Конгрессе" /"the blockheads in Congress"/, большинство из которых составляли, разумеется, виргинцы. /Neal, J., 1971, p. 24/.

Если предромантические историки антифедералистского толка (М. Уоррен, У. Гордон, М. Уимс, Д. Берк), а вслед за ними и большинство литераторов выводили причины войны за независимость из жестокой и неразумной политики Великобритании и идеализировали колониальное общество как некое единство, лишенное всяких классовых и социальных противоречий, тем самым отрицая революционное значение войны, то после войны с Англией в 1812-1814 гг. надвигающийся конфликт капиталистического Севера с рабовладельческим Югом становится лейтмотивом всей жизни страны и охватывает все стороны духовной жизни общества, в том числе историографию и литературу.

Исходя из вышесказанного, можно считать, что подлинное новаторство Дж. Нила состоит в том, что в своем романе "Семьдесят шестой год" он сумел преодолеть описательный характер господствующей исторической мысли и представить революционные события в связи с конкретно-исторической ситуацией в стране и нарастающей идейно-политической борьбой.

В свете методологически несостоятельных концепций некоторых американских литературоведов (А.Х. Квинна, Р.А. Бейна) стремление Нила к историческому осмыслению явлений общественной жизни трактуется как "раннее стремление писателя к

реализму" /"an early attempt at realism"/ (Quinn, A.N., 1936, P. 50). Такого рода интерпретация противоречила бы, на наш взгляд, верному пониманию общих тенденций движения литературы в первой половине XIX в. Справедливым представляется утверждение советского исследователя В.Н.Шейнкера, который рассматривает изображение реальных деталей реальной жизни ранними романтиками не как их приверженность реализму, а наоборот, как "проявление определенной филиации идей романтизма" (Шейнкер В.Н., 1971, с. 120).

Несмотря на энергичную литературную деятельность, длившуюся почти шесть десятилетий, Дж. Нил не встал в ряды ведущих американских писателей, и в наше время его имя уже ничего не говорит неспециалисту.* Тем не менее бесспорным является его значение в истории американской литературы как переходной фигуры от раннего этапа романтического освоения национальной проблематики к периоду 30-40-х годов, когда предчувствие "раскола" неизменно проникает в историческое повествование.

REFERENCES

1. Allen, P. A History of the American Revolution in 2 volumes. Baltimore, 1819.
2. American Writers. - A Series of Papers Contributed to "Blackwood Magazine" (1814-1825) by John Neal. Ed. by F.L. Pattee. Durham-N.C., 1937.
3. Bain, R.A. Introduction to "Seventy-Six" by John Neal. N.Y.: Bainbridge, 1971.
4. Cowie, A. The Rise of an American Novel. N.Y., 1951.
5. Lease, B. Yankee Poetics: John Neal's Theory of Poetry and Fiction. - In: American Literature, XXIV, 1953, Jan.
6. Lowell, J.R. The Complete Poetical Works. Boston, 1917.

* Лишь два романа Нила - "Рейчел Дайз" /"Rachel Dyer"/ и "Семьдесят шестой год" переизданы в XX веке.

7. Neal, J. *Seventy-Six*. Vol.2. - N.Y.: Bainbridge, 1971.
8. Neal, J. *Wandering Recollections of a Somewhat Busy Life*.
An Autobiography. Boston, 1869.
9. Poe, E.A. *The Letters of Edgar Allan Poe*. Ed. by J. W. Ostrom. Cambridge-Massachusetts, 1948.
10. Quinn, A.N. *American Fiction*. N.Y., 1936.
11. Rubin, T.J. John Neal's Poetics as an Influence on Whitman and Poe. - In: *New England Quarterly*, No.14, 1941.
12. Шейнкер В.Н. К характеристике заглавного героя в романах Дж.Ф. Купера. - Мурманск: Красный корсар, 1971.
13. Шейнкер В.Н. Романы Дж.Ф. Купера о Кожаном Чулке и некоторые вопросы американского романтизма. Мурманск, 1968.
14. Шейнкер В.Н. Наследие Джеймса Фенимора Купера и литературоведение. Мурманск, 1971.

JOHN NEAL AND THE AMERICAN WAR OF INDEPENDENCE IN HIS HISTORICAL ROMANCE "SEVENTY-SIX"

Tiina Aunin

S u m m a r y

John Neal (1793 - 1876) belongs to the earlier nineteenth-century American romance. Disordered and formless though his fiction was, it possessed literary powers, suggestiveness and innovation. The writer himself has been called "an early experimenter with native materials in fiction (...) during the difficult days when American writers were just beginning to be American".

Neal's revolutionary "Seventy-Six" (1823), according to his own estimation, differs greatly from the "blundering tedious compilations of the histories of the Revolution". Among other valuable aspects in "Seventy-Six" one can follow the author's marked attempt to explore seriously the psychology of his characters - to aim at presenting an emotional impact of the war experience on its participants.

Jonathan Oadley's subjective responses to the war do not appear in their chronological order, they are retrospective, making a parallel line to the protagonist's ethical development - to the whole dialectic chain of doubt, faith and disillusionment in the principles of bourgeois democracy in ge-

neral and of the American Revolution in particular.

The most significant thing is the problematic pattern of the romance: the treatment of acute conflict inside the patriotic camp where New-England and Southern political interests as well as moral values are confronted. One can highly estimate Neal's early attempt to interpret historical events in the context of contemporary ideological struggle and of the concrete political situation of the 1820's.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В РОМАНАХ ДЖ. КОНРАДА

Бригита Шилиня

Латвийский государственный университет

Джозеф Конрад в 1917 году в предисловии к повторному изданию романа "Лорд Джим" отмечал следующие черты главного героя своего романа:

1. "Мой Джим - тип, встречающийся нечасто" (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 255), т.е. это означает, что Джим в какой-то мере исключительный герой.
2. "... видел я, как он прошел мимо - умоляющий, выразительный, в тени облака, безмолвный" (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 255) - значит, что при всей выразительности образ Джима - он явление сложное; обыкновенному, хотя и сочувственному уму трудно в нем разобраться (это явно зрения капитана Марлоу, так как он всегда видит Джима "в тени облака", "в тумане", неясно).
3. "... он был одним из нас" (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 255). А поэтому, несмотря на всю неясность, разобраться в нем все же необходимо.

Установка на романтичность образа Джима очевидна. Ее подчеркивают и окончательные слова романа: "Это конец. Он уходит в тени облака, загадочный, забытый, непрощенный, такой романтический" (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 589).

В чем же суть этой романтической личности конца XIX века и начала XX века и как она соотносится с классическим романтическим героем? Первое отличие, как указывает Е.С. Себежко, литературовед, изучающий творчество Конрада, это то, что проблемы романтического героя начала XX века становятся более узкими, "земными", а герой, при всей его исключительности, более человечным, понятным. Он менее масштабен (Себежко Е.С., 1972, с. 6). Иными словами, романтический герой начала XX века - "один из нас", как бы ни подчеркивалась его исключительность.

Для изучения этой особенности сопоставим образ Джима с истинно романтическим героем драматической поэмы Байрона "Манфред".

Если Манфред Байрона говорит охотнику: "I am not of thine order" /Byron, G.G., 1935, p. 385/, то он выражает не

только субъективное самочувствие. Манфред, как об этом свидетельствует сюжетное развитие, обладает сверхъестественной способностью общаться с духами. Простому люду это не дано. Тем самым Манфред действительно отделился от себе подобных.

Джим внутренне тоже осознает свою исключительность: "Ему не было дела до этих людей; он работал с ними плечо к плечу, но коснуться его они не могли: он дышал с ними одним воздухом, но он был иным человеком ..." (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 273). Но эта "исключительность" зиждется всего-навсего на эфемерном самочувствии Джима.

Роман строится как опровержение этой исключительности. Для Манфреда естественное место пребывания - ледяные вершины гор, уединение от земной суеты:

"My joy was in the wilderness, - to breathe

The difficult air of the iced mountain's top ..."

/Byron, G.G., 1935, p. 387/

Согласно В.В. Ванслову, горы в классическом романтизме имеют образное значение свободного, прекрасного мира, отличного от человеческого. "Сама их пространственная высота словно ассоциируется с высотой духа", - говорит В.В. Ванслов. (Ванслов В.В., 1966, с. 125-126).

Джиму тоже свойственно стремление "ввысь", но вместо горных вершин он возвышается над окружающей его действительностью гораздо прозаичнее: "Он проворно и ловко взбирался на верхушки мачт (...) и, с презрением человека, которому суждено жить среди опасностей, частенько (...) смотрел оттуда вниз на мирное скопление крыш, (...) разбросанные по окраинам фабричные трубы, (которые) вздымались перпендикулярно грязному небу, - трубы, тонкие как карандаш, и как вулкан, извергающие дым". (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 258-259).

В другом случае "возвышение" Джима еще условнее и еще ироничнее - это возвышение на суде: "С пылающими щеками Джим стоял на возвышении для свидетелей в прохладной высокой комнате; (...), а снизу смотрели на него глаза ..." (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 275). Вместо воздуха ледяных вершин Джим должен ограничиться прохладой и высотой судебного зала.

Следовательно, романтический герой начала нашего века не только потерял масштабность, но и сама его романтичность стала спорной.

Другим отличием и, на наш взгляд, более существенным,

является сравнительно большая демократичность нового романтического героя по сравнению с классическим образом романтической личности.

Конрада волнует проблема активности в гораздо большей мере, чем романтиков начала XIX века. Притом активность личности он толкует более конкретно, не в таких космически отвлеченных масштабах, как это свойственно классическому романтизму.

Для примера обратимся опять к полю действия Манфреда: его взор обращен к Вечности: "I made mine eyes familiar with Eternity" /Byron, G.G., 1935, p. 383/ Его среда "wilderness", "the difficult air of the iced mountain top", "the torrent ... and the swift whirl of the new-breaking wave of river stream, or ocean", "the night, the moving moon", "the stars ... the dazzling lightnings" etc. /Byron, G.G., 1935, p. 383 - 384/. Но Манфред также знает, что его приобретенное знание не имеет отношения к жизни: "The Tree of Knowledge is not that of Life" /Byron, G.G., 1935, p. 380/.

Следовательно, знания Манфреда не имеют практического значения. Они абстрактно универсальны, возвышающие дух Манфреда над обыденностью практической жизни.

В случае Джима ситуация другая. Какими абстрактными не оказались бы на деле мечтания Джима, они все же всегда связаны с идеалом практической деятельности, не только с духовной, но и прямо-таки физической активностью. И эта активность направлена на благо людей: "Он видел себя: то спасает он людей от тонущих судов, то в ураган срубает мачты, или с веревкой плывет по волнам прибою(...). Он сражался с дикарями, под тропиками, умирал мятеж, вспыхнувший во время бури, и на маленькой лодке, затерянной в океане, поддерживал мужество в отчаявшихся людях - всегда преданный своему долгу и непоколебимый, как герой из книжки". (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 259).

Кстати, эта активность характерна для героя английского неоромантизма. Отсюда и занимательные, остро событийные сюжеты (например, у Стивенсона, у Киплингга).

Иное дело, что Джим оказывается, по крайней мере, в начале сюжета, неспособным на деле реализовать свои романтические мечты. Это и является завязкой сюжетного конфликта романа. Однако сюжет развивается не в сторону полного отрицания романтической личности, а, наоборот, как мучительные по-

иски путей утверждения. В Патюзане Джим проявляет себя как выдающуюся, исключительную, даже в некоторой мере сказочно-божественную личность (именно здесь он становится Лордом Джимом). И происходит это не иначе как в активной общественной деятельности на благо патюзанцев.

Это указывает на новое решение извечной оппозиции романтической личности и безликой массы людей. Следует подчеркнуть, что эта проблема включена уже в центральный конфликт романа - в позорном прыжке Джима с палубы "Патны". Постыдно не только то, что Джим покинул якобы тонущий корабль, т. е. нарушил кодекс чести моряка. Страшно то, что на корабле осталось 800 ничего не подозревавших беспомощных пассажиров. В последующих сюжетных перипетиях этот аспект особо не акцентирован. Но значение этого момента подчеркнуто в конце романа в открыто циничной речи Брауна и комментарии Марлоу: "Он спросил Джима с какой-то безрассудной откровенностью, неужели он, Джим, говоря откровенно, не понимает, что если дошло до того, чтобы "спасти свою жизнь в такой дыре, то уже все равно, сколько еще погибнет - трое, тридцать, триста человек". Казалось, будто какой-то злой дух нашептывал ему эти слова! (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 259).

А слова Джима о том, что патюзанцы, это - его народ, Браун воспринимает как пустое разглагольствование. (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 566).

Несмотря на проблематичный исход сюжета романа, на смерть Джима, все же Джим доказывает, что он победил свою слабость. Однако невольно напрашивается сравнение между Джимом и Данко - героем Горького, и конечно, не в пользу Джима. Его степень демократизма или способность служения народу более ограничены.

Джим при всем положительном значении своей патюзанской деятельности фактически остается чужим, инородным и непонятным для патюзанцев. Остается в силе отношение активного субъекта (героя) и пассивного объекта (массы) с сугубо односторонней связью. Обратная связь, т. е. народ как источник силы и вдохновения героя, не ощущается. Народ таким образом становится не целью, а средством самоутверждения романтической личности. В этом Джим, также как и Манфред, сам себе источник и цель, начало и конец. Поэтому, несмотря на всю относительную демократичность новой романтической личности, роман "Лорд Джим" не роман о герое и народе, а только о ге-

рое. Или, как писал Гендель: "Подлинным содержанием романтизма служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой - духовная субъективность как постижение своей самостоятельности и свободы". (Гендель Г.Ф., 1929-1959, т. XIII, с. 89).

Однако проблема общественной активности героя продолжает занимать Конрада. Об этом свидетельствуют его последующие произведения "Ностромо" и особенно "Победа" - роман, написанный перед началом I мировой войны. В этом романе главный герой Аксель Гейст после мучительных раздумий отказывается от позиции пассивного созерцания. Его романтическое одиночество на фоне дымящего вдаль вулкана и мерцающих звезд нарушено. В его мир, отрешенный от людских дел, вторгаются силы зла в виде шайки разбойников, и создается ситуация, когда отступить некуда и для сохранения собственного человеческого достоинства романтический герой XX века должен принимать бой не на жизнь, а на смерть.

Внутренняя метаморфоза Акселя Гейста глубоко символична. Тем не менее она тоже остается на уровне сугубо индивидуального решения. Общение с человечеством, если о таковом вообще можно говорить, осуществляется только в рамках, романтически толкуемой любви. Любовь Лены и Гейста помогает ему духовно преобразиться ("Горе тому, кто в своей жизни не научился любить", - таково заключение самого Гейста).

Следовательно, нельзя абсолютизировать демократическую тенденцию романтических героев Конрада. Она значительна по сравнению с классическим романтизмом, но не выходит за пределы "духовной субъективности и свободы".

Третий важный момент - это внутренняя противоречивость героя неоромантизма и проблема двойника. Английской романтической традиции начала XIX века образ двойника не был так свойствен, как немецкому романтизму. Но английская литература конца XIX века изобилует образами двойников; достаточно упомянуть "Странный случай с доктором Джекилом и мистером Хайдом" Стивенсона, "Портрет Дориана Грея" Оскара Уайльда и многие произведения Конрада.

Тема двойника в творчестве Конрада занимает очень важное место. Если в первых романах Конрад только приближается к этому характерному элементу романтической поэтики, то начиная с "Сердца тьмы" (1899) феномен двойника становится определяющим как в сюжетном, так и композиционном и идейно-со-

держательном отношении. Так, в "Сердце тьмы" соотношение молодого Марлоу и умирающего, только внешне на человека похожего Куртца как своеобразных двойников имеет очень глубокое содержание. Но наиболее широко тема двойника как выражение внутренней противоречивости романтического героя получила развитие в романе "Лорд Джим". Она продолжается и в других произведениях, особенно в повести "Тайный сообщник", в романах "На взгляд запада", "Ностромо", "Победа".

Н.Я. Берковский писал, что "двойник - величайшая обида, которая может быть нанесена человеческой личности. Если завелся двойник, то личность в качестве личности прекращается". (Берковский Н.Я., 1973, с. 489). Разумеется, это относится в первую очередь к романтической личности.

Образ Джима окружен целой системой двойников - образов, отражающих в разных преломлениях центрального героя. С полным правом можно сказать, что, несмотря на композиционную сложность и некоторую сюжетную разветвленность, этот роман строго моноцентричен /Karl, F.R., 1960, p. 256/.

Джим является единым центром. Система двойников поэтому разветвляется как своеобразное выражение сложности, романтической множественности возможных путей развития личности. В романе система двойников также содержит определенную иронию относительно центральной романтической личности и тем самым непосредственно выражает ее внутреннюю дисгармонию.

Образ Джима зиждется на соединении несоединимого. В результате создается поле высокого внутреннего напряжения, противоречивости. Проявившись, выравшись наружу, это напряжение становится движущей силой развития сюжетного действия.

Уже экспозиционное описание Джима как-то косвенно указывает на некую двойственность: "... он шел прямо на вас, спустив голову и пристально глядя исподлобья, что наводило на мысль о быке, бросающемся в атаку (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 256). Здесь подчеркивается движение вперед. Однако немного ниже сообщается, что на самом деле Джим идет не вперед и не в атаку, а отступает, бежит от преследующего его факта: "Он отступал в строгом боевом порядке в ту сторону, где восходит солнце". (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 258). Объединены два противоположных направления, два эмоционально контрастных состояния - атака и бегство.

Дан также довольно четкий и определенный внешний портрет Джима с элементарной характеристикой: "ростом он был шесть

футов, пожалуй, на один два дюйма меньше ... Голос у него был низкий, громкий ... Он всегда был одет безукоризненно, с ног до головы - в белом, и пользовался большой популярностью в различных восточных портах, где зарабатывал себе на жизнь, служа морским клерком у судовых поставщиков". (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 256).

Особо следует обратить внимание на "фактографический" характер этого портрета: рост измеряется в футах и дюймах, цвет одежды и тон голоса тоже сомнений не вызывают. Все до того ясно, что кажется самой прописной истиной. Но, как читатель скоро убеждается, все эти факты никакого отношения к существу Джима не имеют. Наоборот, впечатление внешнего благополучия и внутренней гармоничности, которое портрет Джима произвел, очень скоро опровергается. Вместо точной определяемости и "измеряемости" капитан Марлоу то и дело сетует о невозможности четко "видеть" Джима. Разумеется, что в этом случае подразумевается внутренний портрет Джима.

Опровергается также и видимость улаженного общественного бытия Джима ("пользовался большой популярностью ... зарабатывал себе на жизнь..."). Делается это с помощью выразительной метафоры. Об этом самом периоде в жизни Джима Марлоу говорит так: "Слишком нравилось ему воображать себя великолепной скаковой лошадкой, а теперь он обречен был трудиться без славы, как осел уличного торговца". (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 374).

Кроме того, в романе много случаев, когда внутреннее противоречие Джима как бы выносится за пределы его образа и воспринимается как нечто чужое, гротескное, несоединимое с романтическим героем. На самом деле тут появляется эпизодичная фигура двойника, которая иронически компрометирует Джима.

Так, выше приводились размышления Джима на палубе "Патны" о собственной исключительности и мужественности. Внутренний монолог (кстати, он выдержан в романтически возвышенном ключе) сопровождается и пародируется хвастливой речью пьяного механика. Ему море по колено, и он тоже считает себя особой, исключительной личностью, "я - один из тех бесстрашных парней" (в переводе потеряна значительная доля иронии). В оригинале по сравнению с возвышенным внутренним монологом Джима резким диссонансом звучит жаргон речи механика: "I am not afraid of doing all the bloomin' work in this rotten hooker,

b'gosh! ... I am one of them fearless fellows! ... " /Conrad, J., 1959, p. 50/.

Когда Джим уезжает в Патюзан на бригантине одного очень странного капитана, Марлоу видит его вот таким: ... "Я отчетливо его видел, он стоял на корме в лучах клонившегося к западу солнца, высоко поднимая над головой фуражку..." (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 449). Вдруг опять Марлоу ослеплен блеском моря и "... я плохо мог его разглядеть. Всегда я обречен его видеть неясно... Я разглядел маленького полукровки (это капитан бригантини) по форме и цвету похожее на слепую тыкву; оно высовывалось из-под локтя Джима. Он тоже поднял руку, словно готовился нанести удар". (Конрад Дж., 1959, т. I, с. 450).

Опять объединены в одном зрительном образе прекрасное с безобразным, движение руки ввысь с движением вниз.

Имеются и более развернутые образы двойников. Таковы гротескные члены экипажа "Патны" (и в первую очередь ее шкипер), таковы образы Боба Стэнтона и капитана Брайерли, таков, по сути дела, и капитан Марлоу, таков в конце концов образ Брауна. Названные персонажи создают широкую гамму этической и эстетической оценки Джима. В ней и гуманность Марлоу, несокомерная порядочность Брайерли, комически беспомощная безответность Боба Стэнтона, некоторая окостенелость идеализма французского морского офицера, отталкивающая безобразность шкипера и механика "Патны", злая, пугающая бесчеловечность Брауна.

Со всеми ними связаны небольшие сюжетные отступления, вплетенные в главную сюжетную линию. Их короткие "истории" каждая по-своему высвечивает разные аспекты жизни и судьбы Джима; в результате получается цепь объективных, относительно самостоятельных отражений сопоставлений центрального героя. А через них подчеркивается внутренняя напряженность, разорванность Джима. Его трагедия.

С другой стороны, именно через эту систему двойников осуществляется связь романтического героя с жизнью, его "приземление". Через них осуществляется романтический синтез - анализ, о котором говорит Н.Я. Берковский: "Романтизм... все искали синтезов и синтезов, они не замечали, что через них совершается великий анализ... Возможное и действительное уже больше не поддавались по старинному слиянию их в одно - единое, малоразличимое..." (Берковский Н.Я., 1973, с. 152).

В заключение следует подчеркнуть, что Джим все же остается верен этическому и эстетическому идеалу истинно романтической личности. Он сопротивляется всеми силами низменной связи с гротескно безобразным. Поэтому, хотя он лишен цельности и величия классической романтической личности и кажется менее масштабным, все же он поистине трагический герой.

Здесь были рассмотрены своеобразия романтического героя Дж. Конрада на основе одного романа. Разумеется, что во всем творчестве писателя концепция романтической личности претерпевает некоторые изменения. Тем не менее "Лорд Джим" содержит самое развернутое и совершенное художественное изображение романтической личности в условиях новой действительности. Поэтому сказанное о Джиме остается в силе и относительно других романов Конрада.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Берковский Н.Д. Романтизм в Германии. Л., 1973.
2. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966.
3. Гендель Г.Ф. Сочинения в 14 томах. М., 1929-1959.
4. Конрад Дж. Избранное в двух томах. М., 1972.
5. Себежко Е.С. Социально-психологические романы Дж. Конрада 1904-1914 годов. М., 1972.
6. Byron, G.G. Manfred. - In: The Poetical Works of Byron. - London: Oxford University Press, 1935.
7. Conrad, J. Lord Jim, M., 1959.
8. Karl, F.R. A reader's Guide to Joseph Conrad. N.Y., 1960.

THE ROMANTIC HERO IN THE NOVELS OF JOSEPH CONRAD

Brigita Shilina

S u m m a r y

The paper deals with the problem of the Romantic Hero in Joseph Conrad's novel "Lord Jim". It is based on a comparison between the early 19th century conception of a romantic personality (especially in Byron's poetry), and its modified version in the early 20th century. Typologically both heroes are the same. In both cases the romantic hero is an indivi-

dual who is spiritually separated from his environment, and in his isolation, subjectively, rises above "the crowd". However, Joseph Conrad shows that this "romantic exclusiveness" has, in the 20th century, become questionable. The integrity of the protagonist's romantic ambitions is no longer presented as unequivocal: it is put to test and variously parodied. The most salient feature that links Joseph Conrad with the romantic tradition is his view of man as an agent of opposite and incompatible forces which result from a typically romantic, antonymic view of life.

ВЛИЯНИЕ НАТУРАЛИЗМА И ТРАДИЦИИ АНГЛИЙСКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА В КОНЦЕ XIX И НАЧАЛЕ XX ВВ.

Аста Луйгас

Тартуский государственный университет

I.

На рубеже XIX и XX вв. Англия по-прежнему остается самой крупной капиталистической и колониальной державой. Однако уже в 80-ых годах она начинает утрачивать свои преимущества "мастерской мира" и "владычицы моря", ее теснят окрепшие конкуренты. Господство британской буржуазии на мировом рынке, столь характерное для викторианской эпохи, пошатнулось. В период перехода капитализма в империалистическую стадию внутренняя жизнь страны утрачивает устойчивость, ее сотрясают кризисы в промышленности и сельском хозяйстве, вызывающие обострение социальных противоречий. Почти полностью исчезает крестьянство, углубляется конфликт между буржуазией и рабочим классом. (Аникин, Г.В., 1975, с. 324).

Парижская Коммуна, получившая отклик в сознании англичан, с особой отчетливостью выявила отсутствие единства в буржуазном обществе. Его раскол на враждебные классы показал, что главным социальным конфликтом времени стал конфликт между буржуазией и пролетариатом. В конце 60-х годов, особенно же в 80-е годы, в Англии наблюдается резкий подъем рабочего движения. Возникают первые социалистические организации. Широкое распространение получают социалистические идеи, коренным образом меняющие представление об обществе, его состоянии и путях развития.

Обострение социального кризиса и дальнейшее углубление противоречий в буржуазном обществе вызвали и изменения в соотношении сил в культурной жизни страны. Всему периоду свойственно появление противоборствующих направлений в литературе, искусстве и в сознании людей. Если до этого периода развитие английской литературы было равномерным и постоянным, то теперь возникает заметный процесс разложения. На литературной арене появляется ряд мелких группировок и школ: эстетики-символисты, "Прерафаэлитское братство", натуралисты, неоромантики, шовинисты и прочие, которые довольно заметно отличаются друг от друга как по мировоззрению, так и по художественным концепциям. Хотя на рубеже столетий более видные реа-

листы Гарди, Мередит, Батлер и др. в основном продолжают линию английских классиков критического реализма Диккенса и Теккерея, тем не менее их индивидуальные отличия настолько велики, что, прослеживая их творчество, невозможно говорить об единых традициях реализма.

Поляризация социальных сил особенно рельефно выступает, с одной стороны, благодаря возникновению декадентской группировки и появлению литературы, пропагандирующей империализм, и, с другой стороны, в связи с зарождением социальной публицистики. Такие типичные на рубеже столетий эстетики и символисты, как Оскар Уайльд, Уолтер Пейтер, Артур Саймонз и др., которые сгруппировались вокруг журналов "Желтая Книга" и "Савой", проявляли сознательную реакцию против нравочения и степенности викторианской эпохи. Это отражалось в их лозунге "искусство для искусства", провозглашающем свободу в искусстве и ставящем абстрактную "красоту" выше морали и общественной совести.

Хотя такие стремления неминуемо приводят к эксперименту в литературной форме и к новому способу отражения действительности, тем не менее декадентское искусство опиралось на идеи пессимизма и мистицизма.

В противовес декадентам такие идеологи конца столетия, как Джон Раскин и Уильям Моррис, пропагандировали идеи социализма. Несмотря на противоречивость своих идей и утопические взгляды, оба они опираются на демократические традиции революционных романтиков и реалистов.

Наряду с национальным литературным наследием в конце века особенно важную роль играют иностранные литературные влияния. Хотя Бодлер и французские импрессионисты в значительной мере оказывают влияние на развитие английского декадентства, однако более весомый вклад внесли классики французского и русского реализма XIX века. Английская литература становится более разнообразной по жанру.

В развитии романа, поэзии и драмы направляющую роль сыграли пример и творческие открытия таких писателей, как Золя, Мопассан, Флобер, Тургенев, Чехов, Толстой, Достоевский, Ибсен и др. Почти все английские писатели на рубеже прошлого столетия в той или иной мере испытывали влияние творчества этих реалистов, чему способствовало тесное сотрудничество ученых (Морис Бэринг и др.) и переводчиков (Констанс Гарнет и др.).

Появление на арене континентального реализма в конце XIX века было таким же естественным отражением характера эпохи, как и выдвижение на первый план романтизма в конце XVIII века. И как столетие тому назад романтизм был в английской литературе тесно связан с интеллектуальными и политическими направлениями, так и реализм на пороге нового столетия опирался на такие факторы, как демократия и наука. /Lovett, R.M., Hughes, H.S., 1933, p. 333./

Новый, реалистический подход к жизненным явлениям в литературе на грани столетий не был случайным. Этому способствовало в первую очередь возросшее количество читателей среди средних и низших слоев общества. Реалистический образ мышления, привычный этим читателям, обусловил в значительной мере и демократизацию литературы. Правдивое изображение серых будней, подбор характеров из "народной среды", предпочтение "простых типов" героическим становится в литературе злободневной проблемой.

Реализм, опирающийся на зримые и осязаемые предметы и явления, нашел философскую опору и в науке, и как бы становится ее эстетическим придатком. Именно последние десятилетия минувшего столетия вызвали большой перелом в развитии научной мысли в Англии. 50-ые и 60-ые годы, ознаменовавшие общую политическую реакцию, были в то же время в Англии годами научной революции в масштабах, превзошедших все другие европейские страны. Произведение Чарльза Дарвина "Происхождение видов" (1859), пробудившее новую эпоху в эволюционной теории, опровергло конвенциональные понятия о неизменяемости природы, благодаря чему был дан толчок для дальнейшего развития ботаники, зоологии, биологии и других естественных наук. Новые открытия в области гистологии, особенно по структуре живой клетки, стимулировали исследования по анатомии, физиологии и палеонтологии. В дальнейшем исследования по биологии и генетике под руководством таких ученых, как Томас Хаксли и Ф. Галтон приобрели большую популярность и нашли живой отклик в кругу радикальных английских ученых. Открытия почти в каждой важнейшей отрасли науки - физике, химии, геологии и др. заложили фундамент для нового, динамического представления о природе и помогли опрокинуть религиозный обскурантизм, господствовавший столетиями.

"Происхождение видов" и другие важные труды Дарвина, излагающие его известное учение, были враждебно встречены цер-

ковью. В то же время дарвинское учение получило громкий резонанс в викторианском обществе. Взгляды великого ученого, должным образом вульгаризированные, были восприняты как научное обоснование существующего порядка вещей. В учении о борьбе видов, в теории естественного отбора, сведенной к лозунгу "Побеждает достойнейший", пытались найти себе оправдание буржуазное преуспевание. Достижения естествознания стали использоваться как обоснование "прогресса" вообще. Викторианское благополучие и дарвинизм оказались таким образом соединены. (Урнов М.В., 1970, с. 54-55).

Так как научный прогресс ассоциировался с прогрессом капитализма, вполне понятно, почему английская буржуазия усваивала философию французского позитивиста, Огюста Конта - мировоззрение господствующего класса. Казалось, что наука и общество вступали в третий, высший этап своего развития из трех этапов, намеченных О. Контом. Теологическая и метафизическая ступени были пройдены, наступало царство позитивизма, оставалось внести научный метод в те области, в которых еще сохранились остатки метафизических представлений - социология и политика (Клеман, М., 1934, с. 7).

Важным приложением теории эволюции в Англии отличалась философия Герберта Спенсера, одного из видных сторонников Дарвина и одного из первых представителей Огюста Конта. Спенсер претендовал на создание новой энциклопедии знаний, в которой систематически объяснялось бы все: от мироустройства, природы, общества до функций человеческого организма и "механики" чувств (Урнов М.В., 1970, с. 55).

Другим крупным последователем позитивистской доктрины Огюста Конта в Англии был Джордж Генри Льюис, оказавший, как и Спенсер, своими эстетическими суждениями заметное влияние на творчество некоторых писателей во второй половине XIX века. Льюис вслед за Контом утверждал, что науку и искусство интересует не познание законов развития жизни, а данное единичное явление. Задача философа и художника заключается в описании явления, но не раскрытии его сущности. Это научно-объективная трактовка явлений жизни была, как известно, одним из главных принципов натурализма в европейской литературе, в том числе и в английской.

Рост влияния позитивистской философии и натуралистических тенденций в английской литературе в то же время углублял кризис критического реализма, поскольку возникало стремление

с научной объективностью и фотографической точностью изображать факты о пороках капиталистического общества, не анализируя при этом социальных сил. Таким образом, натурализм неизбежно оказывается в тупике и склоняется к пессимизму.

В творчестве Гиссинга, Моррисона и Мура, которые являются более видными представителями английского натурализма конца века, явно чувствуется влияние французской литературы, особенно Золя и братьев Гонкуров. Однако никто из них не достиг такой творческой глубины и художественного мастерства, как французские мастера.

В своих романах "Деклассированный" (1884), "Демос" (1886) и др. Гиссинг рисует подробную картину о нищете рабочих и бедных жителей трущоб, но рассматривает это как неизбежность и не пытается выяснить социальных причин этой нищеты. Джордж Мур в своих ранних романах "Современный любовник" (1883), "Жена комедианта" (1885), "Кисейная драма" (1886) и др. затрагивает влияние алкоголизма на брачную жизнь и другие наиболее болезненные проблемы морали, изображая их в мрачных пессимистических тонах.

Несмотря на демократическую направленность и антибуржуазный пафос творчество этих писателей не свидетельствует о продолжении традиций английского реалистического романа. В нем совершенно отсутствует нравоучительная настроенность автора, юмор и другие неотъемлемые признаки английского реализма.

Роль внешних влияний на развитие английского традиционного реализма более наглядно проявляется в творчестве двух других писателей натуралистического направления - Джордж Элиот и Арнольда Беннета.

2.

Хотя творческая деятельность Джордж Элиот приходится на годы 1850-1880, которые непосредственно предшествовали изменившейся литературной атмосфере на рубеже столетий, она, исходя из нескольких точек зрения, является одним из более заметных предшественников этого более позднего периода. Она была одним из первых писателей, применивших в своих произведениях новые направления континентальной мысли. Будучи образованной и умной женщиной, она была глубоко заинтересована философскими и социологическими теориями своего времени. Во

всех ее произведениях отражается влияние позитивистской философии Огюста Конта и Герберта Спенсера, параллельно с эволюционной теорией Чарльза Дарвина.

Как и все другие писатели натуралистического направления во второй половине XIX века, находившиеся под влиянием идей позитивизма, так и Джордж Элиот изображает характеры, сформировавшиеся под влиянием среды и наследственности. Но хотя ее творческий метод можно назвать "научно-объективным", это следует понимать с некоторыми оговорками, в отличие от творчества французских натуралистов-реалистов.

Если такие писатели, как Золя, Гонкуры, Флобер и др. добивались полной объективности в отражении явлений действительности, оставляя за читателем право судить в чем суть дела, где правда, то Джордж Элиот концентрирует свое главное внимание на внутреннем мире героев, на их моральных стремлениях и принципах, выражая при этом зачастую свои этические авторские концепции. Эта скрытая морализирующая тенденция, синтез объективного и субъективного подхода, всегда была одним из существенных признаков английской реалистической традиции. Нравоучительная концепция Джордж Элиот, ее жизнеутверждающая манера, несмотря на скептицизм, несомненно отделяет ее от бесстрастного, безучастного объективизма французских натуралистов. Ее врожденные черты пуританства не позволяли ей относиться к своим персонажам с безучастным равнодушием, как это делал, например, Флобер, который по своему известному изречению "слишком сильно ненавидел людей, для того чтобы желать им добра или зла".

Второй характерной чертой реализма Джордж Элиот была ее способность к глубокому психологическому анализу, которая принесла ей почетную славу первого современного английского романиста */"the first modern English novelist"/*.

Джордж Элиот была и одной из первых писателей, обративших внимание на обычные характеры и будничные ситуации, благодаря чему, как и натуралисты, стремилась она выявлять закономерности человеческой души и явлений жизни. Основными объектами исследования у нее были деревенские священники родного края, мелкие провинциальные торговцы или простолюдины. Однако ее исключительные интеллектуальные и психоаналитические способности помогали ей на основе самых обычных мотивов жизнедеятельности раскрывать всю сложность человеческих взаимоотношений. Один из более поздних исследователей ее творчества Ян Эдамс отмечает:

Yet though her subject-matter might be ordinary, the significance derived from it is not. The reason, of course, lies in her far from ordinary mind, not only in its gifts of wit, observation and sympathy, which she shared with other major novelists, but also in its lucid and energetic intelligence... As a result she does more than vividly and sympathetically render her material, she also demonstrates its complexity and importance. George Eliot sees tragedy where others would see a failed marriage, or a complex social organization where others would see a simple village, and she shows why the marriage is tragic, how the village is complex. /Adams, I., 1969, p. 1-2/

Начальный период творческого пути Джордж Элиот отличается от многих других английских писательниц. Она принадлежала к числу той радикальной интеллигенции второй половины XIX века, которая проявляла всесторонний интерес к прогрессу науки той эпохи. Несмотря на то, что она выросла в религиозно-пуританской среде родной деревни, Элиот уже в раннем детстве интересовалась естествознанием. Посещая городскую школу в Ковентри (центр графства Уорикшира), она со стороны местных либералов испытала довольно сильное влияние философских идей позднего гегельянства, которые вскоре пошатнули ее веру в христианскую доктрину. Эти ранние контакты стимулировали Джордж Элиот и к переводу философских антирелигиозных произведений (Страусса, Фейербаха, Спинозы и др.). Рекомендации друзей Ковентри привели позже молодую, талантливую переводчицу в Лондон для сотрудничества в издательстве "Вестминстерского обозрения", который был авторитетным центральным журналом того времени. Будучи сначала помощницей редактора, а позже главным редактором, Джордж Элиот имела тесный контакт с такими выдающимися английскими учеными и философами, как Т. Хаксли, Дж. С. Милл, Г. Спенсер, Г. Дж. Льюис и др. Тесная дружба со Спенсером и плодотворная совместная жизнь с Льюисом оказали влияние позитивистской философии на Джордж Элиот, которое проявлялось уже в ее первоначальных публицистических работах.

Публицистическая деятельность Джордж Элиот в издательстве "Вестминстерского обозрения" составляет существенный отрезок ее творческого пути начального периода. Она была любопытным исключением среди многих выдающихся писателей в том

отношении, что она сформировала свои философско-эстетические взгляды в своих публицистических статьях прежде, чем приступить к художественной прозе. В своей первой повести "Амос Бартон", которая была опубликована в 1856 году на страницах журнала "Блэквудс мэгэзин", она уже высказала в сжатом виде важнейшее кредо своего реализма. В упомянутой повести она советует читателю проявлять интерес к обычным, ничем не отличающимся людям, чтобы научиться видеть "поэзию будней". Такая точка зрения, как известно, является одним из признаков натурализма:

"... The Rev. Amos Barton, whose sad fortunes I have undertaken to relate, was ... in no respect an ideal or exceptional character, and perhaps I am doing a bold thing to bespeak your sympathy on behalf of a man who was so very far from remarkable, - a man whose virtues were not heroic, and who had no undetected crime within his breast; who had not the slightest mystery hanging about him, but was palpably and unmistakably commonplace ... But ..it is so very a large majority of your fellow-countrymen that are of this insignificant stamp". /Eliot, G., 1925, p. 36-37/.

Стараясь пробуждать у читателей интерес к самым обычным людям и событиям будничной жизни, Джордж Элиот в то же время бросает вызов представителям школы сенсационной прозы, которые именно в этот период стали издавать свои произведения в Лондоне.

Такие же взгляды прослеживаются в публицистической статье Джордж Элиот "Глупые романы писательниц" /"Silly Novels by Lady Novelists"/, которая появилась в печати в 1858/Кнопфшлагер, U.S., 1968, p. 25-26/.

Таким образом, уже с первых коротких повестей Джордж Элиот прослеживается стремление автора изображать будничную жизнь, описывать ее как можно точнее, копируя действительность. Тот же тезис, но в расширенном виде, выступает как манифест в ее первом романе "Эдам Бид" (1856). В 17-ой главе, часто цитируемой критиками, автор акцентирует правдивое, объективное изображение реальной жизни и выражает свой "научный интерес" к обычным людям и обстоятельствам:

"Certainly I could if I held it the highest vocation of the novelist to represent things as they never have been and never will be. Then, of course, I might refashion life and character entirely after my own liking; I might select the

most unexceptionable type of clergyman, and put my own admirable opinions into his mouth on all occasions. But it happens, on the contrary, that my strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind." /Eliot, G., 1930, p. 171/.

Согласно аргументации Элиот, писатель-художник должен представлять свои наблюдения и исследования читателю, изображать жизнь так, как она фиксируется в его сознании. При этом интересно утверждение Элиот, что "художественное зеркало" иногда может казаться неудовлетворительным, но все-таки важно, чтобы изображение писателя было таким точным "будто он сидел в суде на скамье свидетеля и рассказывал о своих наблюдениях под присягой":

".... The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint and confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box narrating my experience on oath." /Eliot, G., 1930, p. 171/.

В дальнейшем автор сравнивает копирование будничной жизни с качеством голландской живописи, в которой с исключительной правдивостью и с высоким мастерством изображается реальная действительность:

"It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings, which lofty-minded people despise. I find a source of delicious sympathy in these faithful pictures of a monotonous homely existence, which has been the fate of so many more among my fellow-mortals than a life of pomp or of absolute indigence, of tragic suffering or of world stirring actions." /Eliot, G., 1930, p. 173/.

Глава заканчивается прямым призывом к писателям-реалистам:

"Therefore let Art always remind us of them; therefore let us always have men ready to give the loving pains of a life to the faithful representing of commonplace things, and delight in showing how kindly the light of heaven falls on them. I want a great deal of those feelings for my everyday fellowmen, especially for the few in the fore ground of the great multitude, whose faces I know ..." /Eliot, G., 1930, p. 174/.

Объективность, избегание авторского личного "я", строгая документальность и прочие аналогичные требования, которые Джордж Элиот ставит перед писателем-реалистом, находятся в полном соответствии с теми требованиями научности, которые господствовали в группе сообщества "Вестминстерского обозрения".

Подчеркивание подобных теоретических тезисов в ранних произведениях Джордж Элиот свидетельствует о стремлении молодого автора оправдать свою реалистическую концепцию.

В творческой практике Джордж Элиот старалась быть верной своим философско-эстетическим взглядам. Это стремление особенно наглядно проявляется в ранних романах на деревенскую тему /"country novels"/: "Эдам Бид", "Мельница на Флоссе", "Сайлас Марнер", в которых автор пытается как можно правдивее изобразить монотонную, повседневную жизнь. Здесь автор выразил научно-философские принципы, которыми делился со своими современниками. Как утверждает один из видных более поздних исследователей творчества Элиот У.С.Кнепфльмахер

"Often misread as an escape to a remote rural past, George Eliot's early novels are despite their quiescent Wordsworthian atmosphere, a testing ground for some of the scientific assumptions of her contemporaries. Their pastoralism is deceptive, for the actions of all the characters are judged...in terms of the dynamic world picture provided by the "Development theory". /Кнепфльмахер, У.С., 1965, p. 33/.

В романе "Эдам Бид" характер Эдама - выходца из простого народа формирует наследственность и среда. Обманутый своей возлюбленной Хетти, он прощается с идеалами юности и примиряется с прозаической будничной жизнью.

В следующем романе "Мельница на Флоссе" характер эмоциональной, интеллигентной героини Мэгги формируется также под влиянием наследственности и среды. Она погибает из-за тех "неизбежных закономерностей, которые господствуют как в ней самой, так и вне героини" "irreversible laws within and without her" /Eliot, G., 1882; Luigas, A., 1977, p. 66/.

Кредо реализма Джордж Элиот ярче всего бросается в глаза в ее более позднем романе "Миддлмарч" (1871), который единогласно считается вершиной творческого мастерства, итогом предыдущих достижений писательницы. Ни в одном своем более раннем романе не достигает она такого мастерства по психологи-

ческому анализу и мотивировке внутренней динамики характеров в их сложных взаимоотношениях, как в "Миддлмарче".

В романе "Миддлмарч" Джордж Элиот приступает к сознательному внесению в творческую практику принципов позитивистской философии и понятий эволюционной теории, доказывая их влияние на жизнь большого числа жителей провинции. Судьбы этих характеров зачастую формируются под влиянием окружающей их среды, как бы против их воли, их существование лимитируется естественными законами развития. /"natural laws" of development"/. /Knoepflmacher, U.S., 1968, p. 20 - 21/.

Философическая окраска романа отражается уже в символическом заглавии "Миддлмарч", "что согласуется с эволюционной теорией и показывает продвижение человечества вперед, медленным, в среднем темпе маршем"/а "middle march" in the slow but "forward thrust of humanity envisioned by the 'Development theory'" /Knoepflmacher, U.S., 1965, p. 73/.

Роман "Миддлмарч", действие которого происходит в родном крае писательницы и в ближнем городке (условно названном Ломширом и Миддлмарчем), дает наглядную картину о провинциальной жизни Англии в XIX веке, в 30-е т.н. "реформные" годы /the "Reform Bill" years/.

Философский тезис, который отражается как в заглавии, в подробном описании социальной среды /"social medium"/, так и в объективной манере повествования, становится еще более ясным при описании характеров.

Выросшая под влиянием естествознания и позитивистской философии Джордж Элиот убеждена в правомерности детерминистских законов причины и последствия и ставит под сомнение свободу человеческой воли.

На фоне эпической провинциальной панорамы писательница создала комплексную систему детерминистических законов, которую она попеременно называет то "последовательностью причины" /"train of causes"/, то "силой обстоятельств" /"force of circumstances"/, или же чаще всего "иронией событий" /"irony of events"/ (Ивашева В., 1974, с. 403).

Различные критические обстоятельства, которые возникают благодаря "иронии событий", показывают, с одной стороны, взаимозависимость деятельности характеров, с другой стороны, частые ошибки или иллюзии отдельных индивидуумов. Джордж Элиот часто подчеркивает, что допущенная ошибка или заблуждение,

безразлично какой бы величины она ни была, всегда вызывает заслуженное "наказание".

Так, например, "наказаны" не только лицемерный и бесчестный банкир Балстрод, но и такие положительные, идейные герои, как Дороти Брук и Терентиус Лидгейт, чьи благородные стремления опрокидывает как ограниченность себя и среды, так и "ирония событий". Религиозный фанатизм молодой девушки Доротеи, ее неопределенные идеалистические стремления к расцвету науки и человечества толкают ее к замужеству с пожилым педантичным церковником Кейзобоном, что неизбежно должно привести к разочарованию. Полное энтузиазма намерение талантливого доктора Лидгейта совершить революцию в области медицины терпит крах также в силу личных и общественных мотивов. Во имя прогресса в области науки он вынужден обратиться к банкиру Балстроду за финансовой помощью, чтобы открыть больницу. Это намерение, как и брак с богатой красавицей Розамунд Винси, приносит вред его докторской карьере.

То же самое происходит почти со всеми другими персонажами, которые должны пройти суровую школу разочарований и испытаний и примириться с будничными порядками жизни.

Потребности объективности и фотографической точности при изображении обычных лиц и явлений, как и акцентирование факторов среды и наследственности в произведениях Джордж Элиот, совпадают с основными принципами натуралистической школы, которые непосредственно вытекали из взглядов позитивистской философии.

Как в своих теоретических трактатах, так и своей литературной деятельности Джордж Элиот была первой английской писательницей, которая пропагандировала, в некотором смысле даже бессознательно, эстетические принципы натуралистов прежде чем эта школа стала известна во Франции. Как утверждает В. Ивашева: "Внимательное изучение эстетических взглядов Элиот приводит к любопытным выводам. Манифест английского натурализма был готов уже на пороге 1860 года, то есть раньше, чем его программу начал формулировать во Франции Золя. "Тереза Ракен" - программный роман Золя-натуралиста - появилась в 1867-м, "Маллен Фера" - в 1868 году. Знаменитая формула Золя: "Произведение искусства - это кусок действительности, воспринятый сквозь призму темперамента художника", - прозвучала, правда, несколько раньше, в 1864 году, в работе "Прудон и Курбе", но все же уже после выступления

Элиот в 1856 и 1859 годах. Даже "История английской литературы" И. Тэна, где было дано теоретическое обоснование эстетики натурализма, вышла в 1863-1865 годах. Популяризируя основные положения философов-позитивистов в статье "Французские философы позитивизма", Тэн не открыл Элиот ничего нового. И тэновская теория трех факторов (раса, среда, исторический момент), положенная им в основу изучения литературы, несет печать позитивизма не только Конта, но и Милля, и Спенсера, на который с самого начала опиралась Дж. Элиот. Философская ориентация была общая. Итак, вопреки широко распространенному (но ошибочному) представлению, по которому натурализм в Англии - явление 80-90-х годов, притом явление "завозное", своего рода продолжение на английской почве литературного направления, родившегося за Ла-Маншем, приходится признать, что в Англии натурализм родился раньше, чем во Франции ... эстетические принципы которого были декларированы в конце 50-х годов (притом декларированы впервые именно Дж. Элиот и никем иным)... (Ивашева В., 1974, с. 375-376).

Это утверждение кажется обоснованным, если не принимать во внимание целый школы ранних французских реалистов в пятидесятые годы - Флобера, Шанфлера и др., которые как в отношении объективности повествования, повседневной тематики, так и в выборе персонажей предъявляли те же требования, которые позже предъявил Золя в своем манифесте натурализма. (Клеман, М., 1934, с. II-28).

Однако неопровержимым является второе утверждение В.Ивашевой о том, что Джордж Элиот представляет английский вариант натурализма в его самой ранней стадии (Ивашева В., 1974, с. 376). Воспитанной в духе традиций пуританства и викторианских табу ей и в голову не приходило подчеркивать физиологические аспекты теневых сторон жизни, как это делали французские натуралисты. Хотя она исходит из доктрины строгой причинности, как этому учила позитивистская философия, однако делает это только в рамках показа морального внутреннего мира действующих лиц, останавливаясь на психологических, а не физиологических факторах. Она довольно далека от научного детерминизма школы Золя.

Анализируя моральные качества своих героев, Джордж Элиот не всегда в состоянии объективно рассматривать жизненные явления, как она призывает в своих теоретических статьях. Ее личная этическая настроенность зачастую пробивается сквозь

объективную манеру повествования и говорит за себя. Эта морализирующая тенденция, от которой она во имя науки стремилась освободиться, возвращает Джордж Элиот к традициям английского реализма.

х

х

х

В трех ранних романах Джордж Элиот - "Эдам Бид", "Мельница на Флоссе" и "Сайлас Марнер", - в основу которых положены детские воспоминания автора, легенды родной деревни или народные предания, явно ощущается субъективный оттенок, даже дидактизм. Так, например, герой первого романа Эдам Бид, который несколько напоминает отца автора, значительно идеализирован. Он олицетворяет свойственную викторианской эпохе моральную и религиозную строгость и нормы примерного поведения, которые читателю кажутся самодовольством и претенциозностью. Поскольку автор питает симпатии к Эдаму Биду, то местами повествование автора становится выражением собственных взглядов. То же самое относится и к образу местной проповедницы-методистки Дине Моррис, религиозную честность и непоколебимые этические принципы которой автор ставит в пример другим. Необходимость выполнения своего "долга" и выполнение других норм пуританской "честности" можно заметить даже в романе "Мельница на Флоссе", в котором автор изображает местных фермеров Додсонов в сатирических красках. Во избежание ложного мнения со стороны многих современных ей критиков, будто она враждебно относится к миру Додсонов и виляет в этом главную причину трагической судьбы героини Мэгги, Джордж Элиот пишет пояснительное письмо Джону Блэквуду, своему издателю:

"I have certainly fulfilled my intention very badly if I have made the Dodson honesty appear 'mean and uninteresting', or made the payment of one's debts appear a contemptible virtue in comparison with any sort of 'Bohemian' qualities. So far as my own feelings and intentions are concerned, no one class of persons or form of character is held up to reprobation or to exclusive admiration. Tom is painted with as much love and pity as Maggie, and I am so far from hating the Dodsons myself, that I am rather aghast to find them ticketed with very ugly adjectives". /Haight, Gordon, S., 1954, vol. III, p. 299/.

Морализирующую настроенность можно местами заметить и в более позднем романе "Миддлемарч", в котором манера повествования, по сравнению с ранее написанным, гораздо объективнее. Это особенно ясно видно при изображении Кейлиба Гарта и его членов семьи. Семья Гартов, как и Эдам Бид, олицетворяет нормы морали, которые находятся вне критики.

В противовес таким персонажам, как Дороти Брук, Доктор Лидгейт и др., которые напрасно стремятся к каким-то высшим идеалам, Кейлиб Гарт, его жена и дочь Мэри довольны своей скромной зависимой позицией на службе богачей и находят удовлетворение в образцовом выполнении своих повседневных заданий. Так, например, Кейлиб говорит:

"You must be sure of two things, you must love your work, and not always be looking over the edge of it, wanting your play to begin. And the other is, you must not be ashamed of your work, and think it would be more honourable to you to be doing something else. You must have a pride in your own work, and in having to do it well, and not be always saying: There's this and there's that - if I had this or that to do, I might make something of it. No matter what a man is I wouldn't give twopence for him ... whether he was the prime minister, or the rick-thatcher, if he didn't do well what he undertook to do." /Eliot, G., 1958, p. 597/.

Своими тенденциями нравоведения и многим другим Джордж Элиот остается в рамках английского традиционного реализма, несмотря на те новшества, которые она во имя "научности" внесла в жанр романа во II половине XIX века. Она приспособляла к своим задачам и нормы романов викторианской эпохи. Как и романы ее современников, произведения Джордж Элиот были написаны широко, с большим количеством действующих лиц и с перемежающимися событиями. Ее романы отвечали самому характерному признаку романа викторианского периода - комментировать поведение и деятельность своих литературных персонажей. Эти так называемые "комментарии всезнающего автора" /"the convention of omniscient authorial comment"/, явились причиной упреков в ее адрес в начале XX века со стороны многих критиков и писателей. Но благодаря своим исключительным интеллектуальным качествам и аналитическим способностям она смогла с помощью этого приема добиться большого сатирического или просто комического эффекта, который сохраняет свою силу и свежесть до настоящего времени.

(Продолжение следует)

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Аникин Г.Б., Михальская Н.П. История английской литературы. - М.: Высшая школа, 1975.
2. Ивашева В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. - М.: Художественная литература, 1974.
3. Клеман М. Эмиль Золя. Сборник статей. - Л.: Гослитиздат, 1934.
4. Урнов М.В. На рубеже веков. - М.: Наука, 1970.
5. Adams, J. Profiles in Literature. George Eliot. London, 1969.
6. Decker, C.R. The Victorian Conscience. N.Y., 1952.
7. Eliot, G. Essays. Boston, 1882.
8. Eliot, G. Scenes of Clerical Life. - London: Everyman's Library, 1925.
9. Eliot, G. Adam Bede. - London: Everyman's Library, 1930.
10. Eliot, G. Middlemarch. A Study of Provincial Life. London, 1958.
11. Haight, G.S. The George Eliot Letters. Vol. I-III. London, 1954.
12. Knoepfmacher, U.S. Religious Humanism and the Victorian Novel. - Princeton: The Princeton University Press, 1965.
13. Knoepfmacher, U.S. George Eliot's Early Novels. The Limits of Realism. - California: University of California Press, 1968.
14. Lovett, R.M. and Hughes, H.S. The History of the Novel in England. London-Bombay-Sidney, 1933.
15. Luigas, A. George Eliot's Philosophical Novel. - In: Tõid romaani-germaani filoloogia alalt, VII. Tartu, 1977, lk. 60-76. (Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, viihik 426).
16. Luigas, A. George Eliot's Philosophical Novel. - In: Tõid romaani-germaani filoloogia alalt, VIII. Tartu, 1979, lk. 38-52. (Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, viihik 480).

INFLUENCE OF NATURALISM AND THE TRADITIONS OF THE
ENGLISH REALISTIC NOVEL IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH C.

Asta Luigas

S u m m a r y

Naturalism that with various other literary currents and crosscurrents emerged in England at the turn of the 19th and the 20th centuries, is customarily connected with the names of such novelists as G. Gissing, G. Moore etc. The fact that these writers were considerably influenced by French naturalists, especially by Zola, has given rise to the opinion that naturalism as a literary method, based on positivist philosophy and evolutionary theory, was imported from the Continent, and never became popular in England.

The aim of the present paper is to show that the first English novelist who put into literary practice the tenets of positivism and development theory, was George Eliot, whose literary activities fall into the years 1850-1880, i.e. into a period immediately preceding the fin-de-siècle atmosphere of change and disintegration. As various recent studies show (i. e. U.S. Knoepfelmacher, V. Ivasheva) George Eliot was also the first novelist who formulated the aesthetic principles of naturalism in her theoretical writings and early work, before this school became widely known in France.

But although George Eliot might be qualified as an "objective" writer, whose method, like that of the naturalists, was "scientific", she is closely linked with the prevalent English traditions of realism, characterized by an inborn moralizing tendency, by the so-called "omniscient authorial comment" and humour. Thus George Eliot's objective realism, based on positivist philosophy, differs widely from that of the French naturalists.

Among other distinctive qualities of George Eliot's realistic method, the author dwells upon her interest in the ordinary and quotidian, and the inner life of her characters. Her remarkable intellectual powers and erudition, however, have enabled her to reveal, through the example of simple lives, the complexity of man's psyche and of human relationship. Her deep psychological penetration has also brought her the rare distinction of "the first modern English novelist".

Arnold Bennett, another English novelist, who, like George Eliot adapted and modified the influence of naturalism in his traditional type of English realism, is the subject of the II Part of the paper in the following issue of the Transactions.

ИСПАНСКИЙ ПЛУТОВСКОЙ РОМАН: РОМАН МАТЕО АЛЕМАНА
"ГУСМАН ДЕ АЛЬФАРАЧЕ" И ЭСТЕТИКА БАРОККО

Юрий Талвет

Тартуский государственный университет

По времени опубликования плутовской роман Матео Алемана "Гусман де Альфараче" (I часть - 1599; II - 1604) относится к периоду, который в истории культуры является одним из самых интересных. На конец XVI - начало XVII века приходится заключительная фаза и кризис Ренессанса. Литература этого периода у всех крупных европейских наций переживала глубокую трансформацию и по форме, и по содержанию. В соответствии с меняющейся исторической реальностью формируются новый подход к жизни, новое искусство, новые эстетические критерии. Монтень, Шекспир, Сервантес, Лопе де Вега и их современники, в том числе Алеман - это писатели, творчество которых трудно объяснить, исходя исключительно из ренессансной эстетики и мироощущения. С другой стороны, к этому времени далеко не окончательно проявились те принципы, которые стали преобладающими в двух ведущих художественных течениях XVII века - в барокко и классицизме. Исследование затрудняется и тем, что искусство конца XVI века и всей первой половины XVII века носит крайне сложный и противоречивый характер, приобретая различные формы в зависимости от исторической эволюции каждой нации и развиваясь в разных направлениях даже в пределах одной и той же национальной культуры.

Так, например, первый видный исследователь эстетики барокко Г. Вельфлин датирует на основании изобразительного искусства римское барокко приблизительно 1520-1630 годами, считая кульминацией 1580-ые годы (Чернов И.А., 1976, с. 63). Испанское же барокко в большинстве случаев определяют как явление XVII века. А. Хаузер рассматривает барокко в тесной взаимосвязи с классицизмом и выделяет в качестве самостоятельной фазы, предшествовавшей барокко, маньеризм как общеевропейский придворно-аристократический стиль, который примыкает ближе к светскому Ренессансу, чем к серьезному и религиозному барокко (Чернов И.А., 1976, с. 80, 81, 83). Высказывалось даже мнение, что классицизм является лишь одним из вариантов барокко (Морозов А., 1968, с. 125). К тому же не-

обходимо учитывать, что в разных видах искусства (живопись, архитектура, литература) характерные черты барокко не обязательно совпадают.

Поэтому, говоря о барокко в испанской литературе и в частности в "Гусмане де Альфараче", нельзя делать слишком больших в европейском масштабе обобщений. Мы постараемся лишь выделить определенные признаки, которые в "Гусмане де Альфараче" не полностью уместаются в рамки эстетики Ренессанса и которые таким образом могли бы помочь осмыслить процесс формирования барокко в испанской литературе. Но имеется еще другой аспект вопроса. Как известно, "Гусман де Альфараче" является одним из крупнейших достижений в жанре романа этого периода, непосредственным предшественником "Дон-Кихота" Сервантеса, первая часть которого (1605) вышла лишь через год после опубликования Алеманом второй и последней части своего романа. "Гусман де Альфараче" стал образцом для многочисленных плутовских романов или романов, исходящих из структуры плутовского повествования, не только в Испании, но и во всей Европе. Рассмотрение эстетики барокко в "Гусмане де Альфараче" может поэтому открыть значительные перспективы для понимания общей эволюции романного жанра.

Если "Дон-Кихота" Сервантеса большинство исследователей относило к эстетике Ренессанса, то близость "Гусмана де Альфараче" к эстетике барокко редко у кого вызывала сомнения. Л.Е. Пинский называет роман Алемана произведением, которое хорошо иллюстрирует послеренессансный реализм, ту почву, из которой вырос реализм барокко. (Пинский Л., 1962, с. 131). В "Гусмане де Альфараче" почти единодушно отмечают глубокий пессимизм, разочарование в жизни, ощущение кризиса, усиление дидактизма, то есть черты, которые в эпоху барокко становятся господствующими, и соответственно также типичные формы выражения барочного познания - контрастные противопоставления, антитезы, многослойность, динамику, символизм, аллегорию, риторику и т.д. Однако более целостное осмысление этих элементов в общем контексте испанского барокко и романного жанра пока отсутствует.

Первый барочный признак, выделяемый нами при изучении "Гусмана де Альфараче", - это структурный полиморфизм. Отражается это в слиянии многочисленных, внешне противоположных элементов в единое произведение. Ни для одного из рыцарских или пасторальных романов XVI века и даже для "Дон-Кихота" не

характерна такая внешняя многоплановость, какая существует в "Гусмане де Альфараче". Пикареское повествование, которое, взятое отдельно, имело бы несомненную близость со своим прототипом, анонимной повестью "Жизнь Ласарильо с Тормеса", приобретает здесь иное значение, так как оно включено в новый, оригинальный контекст. На протяжении всего романа основной плутовской рассказ (фиктивная автобиография плута) чередуется с длинными отступлениями или побочными сюжетными эпизодами. Отступления включают пространные морально-философские рассуждения на различные темы, поучения, сентенции, комментарии и дефиниции. К побочным сюжетным эпизодам относятся четыре самостоятельные новеллы, аллегорические рассказы, анекдоты, басни и примеры. /San Miguel, A. 1971, p. 197/

Термин "отступление" здесь можно применять лишь условно. Поскольку многие главы романа такими отступлениями и начинаются, а некоторые (например, I глава I книги II части) ими и ограничиваются, то ясно, что в той же мере как рассуждения и комментарии можно считать отступлениями и сам плутовской рассказ. Рассуждения и комментарии выполняют в романе свою строго необходимую функцию. К тому же если учесть, что для человека барокко самоанализ является общим правилом и все его внимание сосредоточено на поиске внутреннего сознания, этической правды как противоположности внешним и преходящим формам /Maravall, J.A., 1973, p. 423/, то можно даже сказать, что рассуждения и комментарии, которые в романе в основном представляют статистическую, неизменную точку зрения Гусмана, пережившего внутренне изменение, именно и является сердцевиной произведения, а плутовской рассказ играет лишь второстепенную роль. Но это не совсем так. Как убедительно показал Х.А. Мараваль, в мировосприятии барокко видимость является необходимым и важным этапом в процессе познания; лишь пройдя этот этап можно раскрыть сущность и истину. Поиски истины происходят в постоянном выборе между видимостью и сущностью /Maravall, J.A., 1973, p. 449, 452/.

Из этого вытекает и новаторство Алемана. Он создает в своем романе структуру, которая находится в соответствии с идейной концепцией произведения и усиливает эту концепцию. Но это еще не все. С помощью такой структуры он старается оказать влияние и на воспринимающего роман, на читателя, ибо он также постоянно оказывается стоящим перед двойственной - внешней и внутренней - реальностью и, познавая их, выбирая

между ними, должен подойти ближе к истинному заключению. Мы можем назвать это структурной активностью романа. Как мы убедимся дальше, кроме активной структуры Алеман использует и разные другие художественные средства, цель которых сознательно повлиять на читателя. Читатель уже не является просто зрителем великолепной игры "веселой материи" (используя характеристику Рабле М.М. Бахтиным) или изумленным свидетелем фантастического и сверхчеловеческого, для него непостижимого приключения, как это было в ренессансном рыцарском романе или эпосе, а вынужден активно и сознательно участвовать в произведении, делать постоянные умственные усилия, выбирать между внешней и внутренней реальностью и вместе с тем анализировать самого себя.

Барокко в стилевом отношении хаотично, противоречиво и иррационально лишь с внешней стороны. Видимость, абсурд, а также иллюзии существуют здесь для того, чтобы направить воспринимającego к более глубокому духовному познанию реальности, чтобы освободить его от иллюзии, от поверхностного и упрощенного суждения (Морозов А., 1968, с. II6). "Однообразие ограничивает, разнообразие расширяет" (Испанская эстетика ..., 1977, с. 176); "нет совершенства там, где нет выбора" /Gracián B., 1969, p. 82/, - утверждает крупнейший философ и теоретик испанского барокко Бальтасар Грасиан. Сам Алеман вполне осознал отсутствие внешней целостности в своем романе, советуя разумному читателю не воспринимать это как некую случайность, а постараться уяснить себе истинное значение произведения: "В этой повести немало пищи для размышлений; не пренебрегай ею. Если же временами рассказ мой покажется тебе недостаточно глубокомысленным и пристойным, причиной здесь то, что герой книги - плут. Такие места, хоть их совсем мало, пусть послужат тебе развлечением - ведь на пиршественном столе должны быть не только яства на любой вкус, но и приятные, сладкие вина, которые, веселя нас, способствуют пищеварению, в то время как музыка улаживает наш слух". (Алеман М., 1963, с. 58).

Итак, мы можем сделать вывод, что структурный полиморфизм в "Гусмане де Альфараче" прямо связан со структурной активностью, с функцией воздействия на читателя. Это приводит нас к выводу, что роман Матео Алемана рассчитан не на элиту, а на гораздо более широкий круг читателей. Некоторые исследователи, имея в виду эту направленность некоторых жан-

ров барочной литературы, даже вводят понятие "массовой" культуры и искусства; так поступают, в частности, А. Хаузер (Чернов И.А., 1976, с. 84) и Х.А. Мараваль /Maravall, J.A., 1973, р.461/. Действительно, к XVII веку, благодаря начавшемуся в эпоху Ренессанса интенсивному распространению знаний, круг читателей в Испании весьма расширился за счет низших слоев дворянства - идалгии, ремесленников-горожан и даже крестьянства /Maravall, J.A., 1972, р.186-187/. В литературе барокко отчетливо просматриваются поэтому противоречивые тенденции: с одной стороны, имеется стремление к созданию литературы, рассчитанной на узкие круги избранных, элиты (эта тенденция была достаточно сильна уже в позднем Возрождении, например, в творчестве Фернандо де Эрреры); а с другой стороны, не менее отчетливо проступает ориентация некоторых жанров литературы барокко, в первую очередь романа и драмы, на массового читателя. Общественно-историческая ситуация создает условия для возникновения литературы, в которой более глубоко, чем на предшествующем этапе, возникают связи между эстетическим и этическим, между идеальным и реальным. Вот почему наряду с устремленностью к "чистому искусству" в литературе испанского барокко явственно обнаруживаются поиски искусства, учитывающего способность масс к его восприятию и соответственно модифицирующегося. Одним из проявлений этого коренного противоречия литературы барокко стала антитеза "высокого" и "низкого", столь характерная для произведений барочного искусства вообще, для драмы и романа в особенности.

Сосуществование "высокого" и "низкого", их антитеза свидетельствует о том, что какими-то своими чертами искусство барокко знаменует возвращение к средневековому художественному сознанию. Переклички между барокко и средневековой культурой отмечались неоднократно. Совершенно несомненны они и в испанской литературе. Не случайно, что "Книга благой любви" Хуана Руиса (I половина XIV века), по структуре во многом близкая к "Гусману де Альфараче", относится к позднему средневековью, в мироощущении которого противоположность "высокого" и "низкого" занимает столь же важное место, как и в барокко.

Однако общество барокко от средневековья отделяют несколько столетий. Развивавшийся на протяжении этих столетий Ренессанс преобразовал все человеческое сознание, заложил его

новые основы. Человек барокко - это представитель нового времени; в его познании мира и философии жизни Ренессанс оставил глубокие следы. Так и эстетика барокко совпадает со средневековой лишь во внешней схеме. Содержание иное, в ней имеется целый ряд аспектов, которые в средневековой эстетике отсутствовали. Одним из таких является риторика. Например, А. Морозов называет рационализм барокко особым, риторическим рационализмом, где вся логика окружена риторикой, тропами, каламбурами, метафорами (Морозов А., 1968, с. II5-II6). Не подлежит сомнению, что одним из литературных произведений барокко, наиболее наглядно представляющих барочную риторику, является "Гусман де Альфараче". Если в первой испанской пикареской книге "Ласарильо с Тормеса" риторика не имеет почти никакого значения (из чего следует, что риторику нельзя считать характерной чертой плутовского романа), то в "Гусмане де Альфараче" она настолько приметна, что французский исследователь Э. Кро основывает всю свою трактовку романа Алемана на анализе риторики /Cros E., 1967; Cros E., 1971/. Согласно Э. Кро, основные элементы композиции "Гусмана де Альфараче" (повествование-сентенция - пример) соответствуют традиционным частям ораторского искусства /*inventio - dispositio - elocutio*/ /Cros E., 1971, p. 76, 78/. Однако Э. Кро не пытается осмыслить функции риторики в зависимости от исторического контекста, понять роль риторики в литературе барокко. Он полагает, что не контраст и антитезы "Гусмана де Альфараче" находят объяснение в эстетике барокко, а, наоборот, риторическая концепция Алемана сама по себе достаточна для объяснения философской и эстетической позиции романиста /Cros E., 1971, p.72-73/. Подобная точка зрения кажется нам слишком узкой, а потому и неверной. Ее недостатки ярко проступают при анализе жанровой природы "Гусмана де Альфараче". Ведь "Гусман де Альфараче" - не какой-нибудь сборник речей, а роман, то есть произведение, включающее рассказ плута - развернутое повествование с целостным развитием во времени и пространстве. Именно поэтому анализ целостной структуры "Гусмана де Альфараче" как романа нельзя подменять исследованием какого-либо одного, хотя бы и существенного, элемента его структуры.

По сравнению со средневековьем роль риторики в литературе, в том числе в романе, значительно возрастает уже в Ренессансе, который вместе с общим открытием античности на-

ходит для себя новые ценности и в античном ораторском искусстве. В литературе и эстетике Ренессанса риторике придавали большое значение, так как дар красноречия был частью концепции о всесторонне развитом, гармоническом человеке (Пинский Л., 1961, с. 24). Примером использования риторики в раннем ренессансном романе может послужить "Фьяметта" Боккаччо. Однако в романе Боккаччо риторика не раскрывает в главном персонаже никакого внутреннего противоречия, она лишь передает с максимальной выразительностью переменчивые (но весьма однозначные) чувства Фьяметты. Следовательно, попытка вывести философию антитез из одной лишь риторической концепции, как это делает Э. Кро, не совсем убедительна. Примечательно и то, что за исключением сентиментального романа, в котором риторическая часть часто представлена эпистолярным элементом/Dugan A., 1973, p. 52-53/, риторика в ренессансном романе в общем не занимает значительного места. В барокко же риторика не только находит широкое использование, но и приобретает функцию, которой она в литературе раньше не имела. На недостаточность античной риторической системы намекает Бальтасар Грасиан в своей книге "Остромыслие или искусство изощренного ума", где он уточняет и демонстрирует различные возможности использования риторических тропов в поэтическом искусстве. Согласно Грасиану в античной риторике отсутствовала "agudeza", творящая концепты интуиция, углубляющий и обостряющий принцип. Основой для "agudeza" служит у Грасиана связь между как можно более далекими друг от друга и противоположными объектами, понятиями и плоскостями, раскрытие сущности через видимость и логичного и истинного через алогичное.

Теория Грасиана подсказана временем. Тенденция к этическому и моральному в барокко требовала от литературы сочетания коммуникативной и аналитической функций. "Гусман де Альфараче" - хороший пример формирования подобного эстетического принципа. Риторика в "Гусмане де Альфараче" имеет двойственный характер. С одной стороны, она направлена от романа к окружающему миру, она - диалог, показ и убеждение, а с другой стороны, она - монолог, углубление и анализ. Постоянное обращение главного персонажа (повествователя) к читателю или к кому-либо из социальных группировок наглядно показывает направленность и коммуникативность массового искусства барокко. Но в то же время на протяжении всего романа происходит

разговор главного персонажа с самим собой, его самоанализ, самовыражение.

Уже сама автобиографическая и, следовательно, исповедальная форма создает предпосылки для непосредственной и открытой передачи сознания персонажа. Но в "Гусмане де Альфараче" фиктивная автобиография приобретает новое качество. С помощью комментария и отступлений Алеман создает в своем романе четкую дистанцию между планом Гусмана как агента, действующего персонажа, и планом Гусмана как рассказчика, автора. При этом оба эти плана приобретают значение самостоятельной, целостной точки зрения. Рассказ лишается непосредственности; пройдя через сознание рассказчика, он обогащается аналитическим элементом, и только в этом более сложном виде доступен для восприятия. Благодаря такой дистанции возникает напряжение в сознании Гусмана (рассказчика). Это напряжение отражается в монологах или монологических диалогах. Так, можно выделить монолог рассказчика (Гусмана, уже обогащенного опытом плутовской жизни и покончившего с ней) как самый распространенный тип монолога в романе, монолог действующего Гусмана и диалог Гусмана с воображаемым собеседником, который, по существу, также является разновидностью монолога. Это дает нам основание называть риторику в "Гусмане де Альфараче" монологической риторикой. Хотя все произведение построено как речь, обращение к публике, одновременно оно включает и обращение к самому себе, монолог, анализ своего существования. Это не только демонстрация, но активное углубление в сознание воспринимающего. Монологическая риторика, созданная Алеманом, не только оказала влияние на последующие романы эпохи барокко, но и является, по-видимому, предшественником монологических структур в современном романе.*

Последний вопрос, которого мы коснемся в данной работе, это эмблематика в "Гусмане де Альфараче". На самом деле, эмблематический аспект находится в тесной связи с предыдущей проблемой, или фоном для распространения в барокко и риторике и эмблематики является сугубо моралистическое, этическое содержание эпохи и вместе с тем расширение коммуникативной функции в искусстве. Как риторика, так и эмблематика - это активные, динамические художественные формы, рассчитанные на убеждение и воздействие на воспринимающего.

* В своем исследовании Б. Ромберг придает роману Алемана большое значение в формировании современного романа от первого лица. /Romberg, B., 1962/.

Ко времени опубликования "Гусмана де Альфараче" эмблематика уже имела долгую историю. В античности ее представляли различные иероглифы и символы. В средневековье, наряду с аллегориями и башнями, ее представляли иконы и особенно связанная с рыцарской культурой геральдика, которую можно рассматривать как прямого предшественника эмблематики XVI-XVII вв. /Macavall, J.A., 1972, p. 156-158/. Зрелую форму приобретает эмблематика в Ренессансе, где основным ее типом становится символическая фигура вместе с девизом и комментарием, обычно в стихотворной форме. Классическим произведением и прототипом жанра является книга итальянца Альчато "Эмблемы" ("Emblematum liber", 1531). Однако особенно массовыми стали эмблематические произведения в период барокко. Часто они приобретали гибридный характер: расширением девиза служила башня, за ней могла следовать обобщающая сентенция и наконец еще более обширное объяснение всей эмблемы /Macavall, J.A., 1972, p. 164/. Год опубликования I части "Гусмана де Альфараче" совпадает с выходом первой влиятельной испанской книги в жанре эмблематики "Моральные эмблемы" Эрнандо де Сото (1599). В XVII веке общеевропейскую известность приобрела книга Диего де Сааведра Фахардо "Политические эмблемы" (1640). Как сборник эмблем (хотя и без визуальной фигуры) можно рассматривать "Ручной оракул" Грасиана (1647), в котором каждый моральный девиз сопровождается афористическим комментарием. Эмблематический элемент значителен и в романе Грасиана "Критикон" (1651-1657).

Нас интересует прежде всего эмблематический аспект в романном контексте. "Гусман де Альфараче" - несомненно первое произведение в жанре романа, так широко использующее разные эмблематические элементы - сентенцию, башню, аллегию, примеры, дефиницию. Как указывает Э. Кро, "Гусман де Альфараче" как бы и состоит из отдельных блоков, которые в чередующейся последовательности содержат повествование, сентенцию и пример /Стов Е., 1971, p. 78/. Если схему еще больше упростить, то можно сказать, что повествование занимает здесь место эмблематической фигуры, сентенция выступает в качестве девиза, а пример является его объяснением и расширением. Но в данном случае более важным, чем формальный анализ, нам представляется разъяснение содержания эмблематического элемента.

Эмблема - это всегда моральный образ, символ, воплощенный в конкретно-материальной форме концепт. Как всякая алле-

горя или башня, она является идеей, абстрактным обобщением, которое представляется как эмпирический пример. Функция ее всегда дидактична, поучительна, она рассчитана на широкую публику. Средневековая аллегория была иллюстрацией определенной религиозной доктрины или догматической концепции. Каждый материально-природный образ имел свое точное идейное соответствие. Средневековая эмблема была отражением сознания неподвижного, иерархического общества. Поэтому в Ренессансе эмблематика нередко подвергалась критике со стороны гуманистов /Maravall J.A., 1972, p. 168/.

В барокко, которое в бурном, стихийном движении нового времени ищет постоянства, внешнему как временному и преходящему противопоставляет внутреннее как безвременное и вечное, эмблема приобретает большую функциональность, чем она имела в Ренессансе. Но в то же время барокко неизбежно испытывает влияние Ренессанса, его индивидуальности и богатства материальных форм, пластического чувства природы. Поэтому эмблематическая аллегория и пример в "Гусмане де Альфараче" имеет совершенно иное значение, чем в средневековой литературе. Прежде всего это уже не схемы, а трансформация концепции и идей в реальный и конкретный, детально изображенный мир. Множественность бытовой и исторической детали придает символам новую, более индивидуальную жизнь. Общее и абстрактное (идея) находится в постоянной связи с конкретным и частным. Дидактическое содержание выражается в пластической чувственной форме. Именно на это качество намекает Грасиан, восхваляя вставную новеллу об Осмине и Дарахе в "Гусмане де Альфараче": "Натуральный стиль, как хлеб, никогда не надоедает. Истинность и ясность делают его более приятным, чем стиль искусственный /el violento/; он не отвергает красноречия, но предпочитает пользоваться словами в их чистом и прямом значении. Именно за это столь охотно читают и прославляют Матео Алемана. По мнению многих знающих людей, он - лучший и наиболее близкий к древним испанский писатель". /Gracián B., 1974, p. 325/.

Кроме того, с помощью автобиографической формы, диалога и монолога символы и аллегория в "Гусмане де Альфараче" сливаются в единую психическую реальность романа. Они не находятся вне героя романа, а являются неотделимой частью в его постоянно изменяющемся сознании, выбирающим между частным и общим, между видимостью и сущностью.

Сгущенная атмосфера и многозначность, вытекающие из концептуализации природы и в общем затрудняющие восприятие барочной литературы, в "Гусмане де Альфараче", благодаря структурному многообразию, не лишается коммуникативности. В этом и состоит одно из основных достоинств романа Алемана, и это важно и для последующей истории романа. Используя многочисленные эмблематические элементы, Алеман концептуально углубляет и организует свое произведение, не ограничивается поверхностным отражением действительности. Но благодаря структурному полиморфизму, материальности и индивидуальности форм, унаследованным от Ренессанса, эмпирическая и коммуникативная функция в романе сохраняется. Вокруг символов образуется реальный мир, который устраняет схематичность и превращает символы в неотъемлемую часть романа. В таком контексте содержание символа, в свою очередь, возрастает. И то обстоятельство, что слияние реальности и символа в таком зрелом виде происходит на грани Ренессанса и барокко - почти одновременно в двух романах, в "Гусмане де Альфараче" и "Дон-Кихоте", по-видимому, имеет немалое значение. Это указывает на продолжающуюся эволюцию романа и реализма к новым формам, в соответствии с обновляющимся и все усложняющимся миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алеман М. Гусман де Альфараче. М., 1963.
2. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.
3. Пинский Д. Испанский плутовской роман и барокко. - Вопросы литературы, 1962, № 7, с. 131.
4. Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению I. Барокко. Литература. - Литературоведение, Тарту, 1976, с. 63.
5. Cros, E. Mateo Alemán: Introduccion a su vida y a su obra. Salamanca, 1971.
6. Cros, E. Protée et le Gueux. Paris, 1967.
7. Durán, A. Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca. Madrid, 1973.
8. Gracián, B. Agudeza y arte de ingenio. Madrid, 1974.
9. Gracián, B. El heroe. El discreto. Madrid, 1969.
10. Maravall, J.A. Un esquema conceptual de la cultura bar-

roca. - Guadernos Hispano-americanos, 1973, No 273,
p. 423.

11. Maravall, J.A. Teatro y literatura en la sociedad barroca. Madrid, 1972.
12. Romberg, B. Studies in the narrative technique of first-person novel. London, 1962.
13. San Miguel, A. Sentido y estructura der "Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán. Madrid, 1971.

SOME ASPECTS OF BAROQUE AESTHETICS IN MATEO ALEMAN'S
"GUZMÁN DE ALFARACHE"

Jüri Talvet

S u m m a r y

Mateo Alemán's picaresque novel "Guzmán de Alfarache" (I-1599, II-1604) has rightly been regarded as an important stage in the history of the novel. It is an immediate predecessor of Cervantes's "Don Quixote" and marks the development of realistic narrative in a new direction closely connected with the spreading influence of Baroque aesthetics. In the present article we have considered 3 aspects of the Baroque phenomenon in "Guzmán de Alfarache": (1) structural polymorphism as reflected in merging multiple and externally antagonistic elements in an integral work of art, and the problem of structural activity as a direct consequence of structural polymorphism, (2) the problem of rhetoric in the novel, and monological rhetoric as a specific Baroque device used by Alemán, (3) the function of emblematical elements in "Guzmán de Alfarache".

ОБ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ИДЕАЛЕ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ
("По ком звонит колокол")

Энна Сау

Эстонская сельскохозяйственная академия

Одной из важнейших проблем, возникающих при анализе идейно-эстетических взглядов автора и его центрального героя, является проблема творческого метода. А.Бушмин пишет по этому поводу: "Творческий метод /.../ писателя в целом и отдельные элементы его литературно-художественной системы могут быть и должны быть объяснены прежде всего как закономерное следствие особенностей объекта изображения и творческой индивидуальности писателя. Только исходя из этого, только выявив внутренний генезис и идейно-эстетическую мотивировку образной системы, и можно объяснить, почему в арсенал писателя вошли те или другие элементы литературно-художественной традиции". (Бушмин А.С., 1969, с. 173). Определяющими факторами при создании произведения являются эстетические взгляды писателя, экономика и политические условия.

Идейно-эстетические взгляды Эрнеста Хемингуэя. Борьба испанских республиканцев против фашизма расширила диапазон творчества Эрнеста Хемингуэя. Его роман "По ком звонит колокол" написан под непосредственным впечатлением борьбы народа за свою свободу. В письме к К.Симонову Хемингуэй пишет: "После испанской войны я должен был писать немедленно, потому что я знал, что следующая война надвигается быстро, и чувствовал, что времени остается мало" (Симонов К.М., 1962, с. 3). Осознав близость и неизбежность Второй мировой войны, Хемингуэй сразу же приступил к созданию своего романа. Тема его значительно шире, по сравнению с предыдущими произведениями автора: свобода и необходимость, мужество и трусость, нежность и жестокость, предательство и верность, любовь и смерть находят здесь самое тесное переплетение. Здесь писатель не только разделяет взгляды антифашистов, но показывает все свое ожесточение против виновников их поражения, против фашизма. Автору известен исход борьбы, показанной в книге, действующим в романе лицам - нет. Уже эта ситуация создает определенное идейно-художественное напряжение во многих описаниях

и диалогах романа, вновь подчеркивая трагические стороны жизни. Писатель обращается к событиям прошедшей войны, создает своеобразный памятник героям из демократического лагеря, восхваляет мужество и стойкость. Однако сознание того, что действия борцов-антифашистов обречены на неудачу, что восторжествует реакция, накладывает на авторскую точку зрения некую печать безнадежности и разочарования. Это, в свою очередь, порождает ряд противоречий в идейной направленности произведения. В романе наряду с возвышенным трагизмом звучит ненависть ко всему, что, по мнению писателя, мешало достичь заветной цели. Эта ненависть недостаточно аргументирована и дифференцирована - он обрушивает свой гнев на бесчеловечность противника и человеческие недостатки борцов народного фронта, выплывая ту или иную второстепенную деталь в поведении или во взглядах бойцов и военных советников, порой теряет критерии классовых оценок. Будущее представляется неясным, даже устрашающим. Истинные борцы выполняют лишь свой долг, не имея перед собой определенной перспективы. И вновь напрашивается вывод, что некоторые черты центральных героев хемингуэвских произведений непреодолимы - он может на время отступить на второй план, создавая иллюзию идейного роста героя, но в решающих, ключевых ситуациях эти черты дают о себе знать. Писательское влечение к герою-одиночке, стоящему насмерть за свои убеждения и не находящему полного и взаимного понимания со стороны других людей, в некоторых его книгах не столь заметно, где герой захвачен логикой событий и осознает в себе частицу коллектива единомышленников. Но там, где катастрофа очевидна и судьба народных масс не дает автору прямого ответа для выдвижения новых и достаточно конкретных идей борьбы, он вновь обращается именно к одинокому мужественному правдоискателю. В его характеристике преобладают тогда соответствующие этическому идеалу Хемингуэя черты - честность, непреклонность, готовность жертвовать собой, самоотречение ради идеала, мужественность, духовная и физическая сила и даже своеобразный аскетизм. В такой концентрации эти черты могут выражаться, по авторскому мнению, лишь у немногих, массы не способны к подобному напряжению сил. Таким образом выходит, что герой превращается в носителя авторского представления об идеальном; действительные же события и реальные люди блекнут в сравнении с ним. Автором недостаточно учитываются постоянно действующие факторы войны и продол-

жающаяся во всемирном масштабе классовая борьба, фокус изображения несколько искажен.

В романе "По ком звонит колокол" Хемингуэй не отступает от своего антифашизма и высказывает уважение к принципам, за которые борется народный фронт. Он восхваляет самопожертвование ради великой цели и предельно суров к тем действующим лицам романа, которым непосильны требования, предъявляемые автором к центральному герою. Неудивительно, что идейная сторона книги подверглась критике как справа, так и слева, хотя большинство исследователей творчества Хемингуэя видит в этом произведении новаторский, масштабный образец Западной антифашистской литературы и новый шаг в творческом развитии самого автора. Правые критики (Л. Триллинг, А. Кейзин, Р. Уэст и др.) упрекали писателя за его левые симпатии или старались противопоставить в нем писателя-мыслителя и писателя-художника, отрицая познавательную значимость этой книги. Д. Аарон и У. Райдаут особенно настойчиво отделяют творчество Хемингуэя 30-х гг. от прогрессивной литературы (Aaron, D., 1961; Rideout, W., 1956). В советской же и прогрессивной зарубежной критике указывалось, что авторская идейная позиция в некоторых случаях определена недостаточно четко, встречаются явно субъективные акценты, противоречащие типичным. С этой точкой зрения следует согласиться - анализ действующих лиц романа подтверждает ее.

Я. Засурский абсолютно прав, подчеркивая, что герои романа "По ком звонит колокол" вдохновляются революционными идеалами. Действительность рассматривается в революционной перспективе. Конечно, Хемингуэй, как бы близок он ни был к прогрессивному движению в 30-е годы, не был марксистом, но нельзя не видеть того, что лучшие его произведения написаны под глубочайшим влиянием революционных идей и эстетики социалистического реализма. (Засурский Я.Н., 1967, с. 32). Для того, чтобы прийти к идеологическим и эстетическим принципам социалистического реализма, необходимо глубоко понять и осмыслить всю специфику этого метода. И поэтому произведения американских писателей-коммунистов также базируются на принципах социалистического реализма. Роман Хемингуэя "По ком звонит колокол" объективно защищает прогрессивные идеалы и служит социальному прогрессу. Идеологические колебания центрального героя не ослабляют его прогрессивной важности. Хотя в целом мы не относим этот роман к произведениям социалисти-

ческого реализма, он все же имеет некоторые черты этого метода. Можно сказать, что структура романа имеет две плоскости. С одной стороны - лирический герой, который борется за себя, за утверждение своей личности в мире, но борьба эта происходит на более высоком уровне, чем у предшествующих героев Хемингуэя, несознательно (интуитивно) стремящихся к социальной правде. На другой плоскости дана ситуация реальной жизни, отличающейся от более ранних произведений Хемингуэя. Большую роль в романе играет исторический факт: именно на нем лежит высокая идеологическая нагрузка. Трудно с полной уверенностью дать оценку авторской точке зрения, так как, к сожалению, документы не дают представления о смене концепции и динамике чувств Хемингуэя во время гражданской войны в Испании. Но тот факт, что сам Хемингуэй принимал участие в войне с фашизмом - уже говорит о многом. Читатель, осмысливая роман, помнит об этом, и это, безусловно, влияет на его восприятие, помогая понять истинную сущность романа.

Обращаясь к характеристике эстетических устремлений Хемингуэя, важно выявить связь и соотношение в романе исторических фактов с авторским вымыслом. Писатель, предпочитающий литературу фактов литературе вымысла, стремится и в центральном образе романа "По ком звонит колокол" воздержаться от излишней беллетризации и придает огромное значение четким, жизненно достоверным или правдоподобным деталям. Ситуация, в которой приходится раскрывать свою сущность Джордану, не исключительна. Недаром исследователи искали прототип Джордана в американце Роберте Мерримене, в советском добровольце Хаджи Мамсурове, в испанце Хосе по прозвищу "Фантастико" и в некоторых других участниках испанских событий, отдавших в борьбе свою жизнь. Вопрос - кто же из них конкретно лег в основу образа Джордана, лишен особого смысла. Джордан объединяет в себе действия и волю к борьбе многих антифашистов, в этом отношении он реален и типичен. С другой стороны, неоднократно говорилось и писалось о лиризме Хемингуэевского главного героя, о некоторых аналогах в образе мыслей и в эмоциональной сфере его героев и самого автора. Здесь также находим один из ключей к сущности Роберта Джордана: если он действует и выражает свои убеждения в духе передовых борцов-антифашистов, то в сфере личных переживаний и сомнений чувствуется близость с самим автором, с его мировоззрением и понятиями.

Авторская позиция по отношению к центральному герою.

Проблема "автор и герой" неоднократно вставала перед исследователями творчества Хемингуэя. О ней писали Ф. Янг, Э. Уилсон, Л. Триллинг, К. Бейкер, а из советских исследователей - И. Финкельштейн, М. Медельсон, А. Эльяшевич и многие другие. В этом не стоит усматривать праздное любопытство литературоведа-позитивиста, старающегося генетически вывести все элементы художественного произведения, в том числе и образ центрального героя, из биографии писателя. В исследовательской литературе встречаются как стремления идентифицировать автора и его героя, так и противоположные, сущность которых состоит в полном отрицании какой бы то ни было близости между ними. И те и другие тенденции представляются нам ошибочными. На наш взгляд, именно в романе "По ком звонит колокол" особенно четко выражено то, что Хемингуэй-писатель и Хемингуэй-мыслитель высказывает свои мысли и суждения не столько через образ главного героя, сколько через всю систему образов. Центральный герой по происхождению и складу своих мыслей наиболее близок автору, более конкретно выражает авторскую идейную оценку действительности. Мы полностью согласны с А. Эльяшевичем, который, анализируя творчество Хемингуэя, пишет: "В лирической, "субъективной" прозе личность рассказчика выдвигается на передний план. Главный объект изображения - его внутренняя жизнь. Если эпическая проза рисует саму жизнь в ее многочисленных противоречиях и связях, то лирическая проза сосредотачивает внимание на отношении рассказчика к жизни, на его мыслях о ней, на его ощущениях и переживаниях" (Эльяшевич А., 1964, с. 112). Безусловно, герой романа "По ком звонит колокол" изображен в лирической манере, но в этом произведении встречаются и некоторые моменты эпического жанра. Как реалист и аналитик Хемингуэй дает не только лирического героя, пытающегося трезво оценить и определить свое место в социальной жизни, - писатель обращается к целой галерее действующих лиц, представляющих множество человеческих судеб. Они не подчинены самоопределению центрального героя Джордана, как это было с второстепенными действующими лицами в ранних книгах автора. Временами Пилар, Эль Сордо, Мария, Андрес, Рафаэль, Ансельмо и некоторые другие герои романа выступают на первый план. Их яркие характеристики и монологи не только перебивают строй мыслей и переживаний Джордана, но и придают книге сюжетную и идейную динамику, способствуя фор-

мированию образа коллективного героя - народа. Таким приемом "лирического многоголосья" (А. Эльяшевич) Хемингуэй создает выразительный противовес мрачным и отрешенным от будничности чертам характера Джордана, выражает свою искреннюю симпатию к испанскому трудовому народу. Эти действующие лица, дополняя центрального героя, жизненно подтверждают правильность избранного им пути. Именно в этом мы видим основное достоинство романа "По ком звонит колокол", произведения, представляющего лучшие стороны Хемингуэя-реалиста. Джордан в сравнении с другими действующими лицами более интеллектуален. Даже эпизоды его недолгой и насыщенной трагическим подтекстом любви к Марии резко отличаются от аналогичных сцен более ранних произведений. Прежде герои Хемингуэя старались найти в любви (или вообще в эмоциональной сфере) выход из гнетущей социальной действительности. Это был второй план в их жизни. Им приходилось жертвовать общественными идеалами ради личного счастья, и личным счастьем ради борьбы за общественные идеалы. Хотя Мария некоторыми своими чертами и напоминает Кэтрин ("Прощай оружие") или других хемингуэевских героинь, в романе "По ком звонит колокол" нет такого противопоставления. Близость Джордана и Марии состоит не только в любви - они близки и образом мыслей, человечностью, цельностью характера, идейной убежденностью. Их любовь не заглушает антифашистское звучание произведения, а, наоборот, придает ему силу. Отношения с Марией лишь вдохновляют Джордана в его действиях вместе с коллективом испанских патриотов. Так лирическая линия романа непосредственно подчинена идейной сверхзадаче и способствует выявлению именно тех свойств центрального героя, которые по замыслу автора делают его настоящим борцом-антифашистом.

В процессе создания образов действующих лиц писатель пользуется самыми разнообразными художественными приемами. Повествование в романе ведется от третьего лица - Хемингуэй пишет как "всеведущий автор", причем личность его все время ощущается. Такой способ повествования без сомнения традиционен. Естественно, что характер главного героя, представленный в романе, составляет только часть общей художественной структуры произведения. Точка зрения автора, его убеждения могут быть выявлены только в результате анализа всего романа в целом; анализ же одного, пусть даже и центрального героя, не сможет дать полной картины. Поэтому мы не имеем права со-

верненно идентифицировать Роберта Джордана с автором ни на биографическом, ни на идеологическом уровне. Можно согласиться с Я. Засурским, когда он говорит: "При всей близости образа Джордана к Хемингуэю между ними никак нельзя ставить знак равенства - восприятие испанских событий Джордана служат прежде всего выявлению особенности его характера. Авторские же позиции в большинстве случаев прямо не высказаны, они растворяются в антифашистском подтексте романа /.../(Засурский Я.Н., 1969, с. 467). Весь роман целиком, вся структура его образов свидетельствует о более высоком уровне оценок и выводов автора по сравнению с опытом и убеждениями его героя. Несомненно, что для понятия концепции романа необходимо идти глубже прямо высказанных в нем убеждений центрального героя. Таким образом основное повествование ведется от третьего лица, но в него вплетаются размышления Джордана, в которых автор иногда пользуется несобственной речью. Что же касается изображения других персонажей, то здесь выбор языковых средств подсказывает роль, которую писатель отводит тому или другому действующему лицу. Реальные исторические личности (Энрике Листер, генерал Миаха), переданы сравнительно малочисленными характерными деталями, иногда обращением к публицистическому материалу. В книге они не выступают на первом плане.

Автор ощущает историческую неизбежность, понимает важность борьбы против фашизма и после того, как разбита его Испания. И его герой, сам того не зная, борется не только за свободу Испании, но и за все человечество. Вновь проступает ситуация, когда автор оценивает события динамичнее и дальновиднее, чем его герой, ведь Хемингуэй подходит к событиям не как наблюдатель, а как человек, чувствующий свое место в историческом развитии, свою ответственность перед будущим всего человечества. Разумеется в этом реалистическом произведении нет принципиальных противоречий между стремлениями автора и его центрального героя. С другой стороны, очевидно, что в лице героя мы имеем дело с художественным образом, с частью художественного целого произведения. Идейные убеждения и стремления автора открываются в произведении, как в целом, полнее, чем в отдельных его героях. Поэтому у нас нет оснований совершенно отождествлять Роберта Джордана с автором. В зависимости от техники повествования автор является как бы

всезнающим соучастником событий, и его оценки и выводы простираются дальше, чем остающиеся на полпути личный опыт и взгляды Джордана. Вместе с этим очевидно, что через другие действующие лица, через целую систему действующих лиц, принципиальные стремления автора раскрываются полнее, нежели через самоосуществление центрального героя.

Роберт Джордан физически сражается вместе с республиканцами будучи в своем антифашизме даже последовательнее, чем кое-кто из испанцев, но в то же время он не ощущает полной общности с борьбой народного фронта, она не стала органически присущей ему. Как и другие герои Хемингуэя, он не может оторваться от индивидуализма, необоснованного чувства одиночества и колебаний, которые особенно сильно осаждают его тогда, когда он не захвачен водоворотом борьбы. Выполняя долг, он поступает крайне социально, но духовно он остается обывателем с надтреснутой душой. Субъективно он верит в победу демократии, в необходимость уничтожения фашизма, но у него отсутствует равновесие между чувствами и мыслями и та политическая идейность, которая дала бы возможность преодолеть внутренние противоречия.

Несмотря на наличие противоречий в миропонимании Роберта Джордана, нужно все же отметить последовательное возрастание мастерства автора в создании характеров. Особый интерес представляет изображение волевых свойств действующих лиц. Внутренняя борьба героя показана реалистично и принятое в критический момент правильное решение возвышает его, углубляя понимание читателем героя Хемингуэя как трагического искателя. Пути, по которым он движется, не обязательно самые правильные с исторической точки зрения, но это человек активно относящийся к жизни, с беспокойной стагнацией и реакцией. Он всегда в поиске, но не всегда находит, а если и находит правильное направление деятельности, то это означает в его жизни конец поискам, — трагическую гибель. Остается лишь тот новый путь, которым должны идти уже новые герои. Герой не может в силу своего характера, миропонимания и биографических предпосылок выполнить те большие задачи, которые должны выпасть на его долю, как на долю положительного героя. Он не является типичным борцом и не соответствует наиболее классово-сознательной части как самих испанцев, так и бойцов интернациональной бригады.

И вновь мы можем отметить многоплановость структуры ро-

мана. Путь героя к социальной истине продолжается на более высоком уровне по сравнению с ранними произведениями Хемингуэя. Это психологический и драматический план. А на втором плане находится жизненно-реальный быт и фабула, представленные историческими и политическими факторами с преимущественной познавательной функцией, коррелирующими с миропониманием центрального героя и дающими произведению более широкий идейный фон. Мы видим, что Хемингуэй пришел к важному пониманию определяющего значения непосредственной реальной жизни, по сравнению с субъективными искажениями его раннего героя-одиночки, со всеми его разочарованиями и сомнениями.

Роман Хемингуэя "По ком звонит колокол" объективно служит социальному прогрессу, и поэтому он по праву может быть оценен очень высоко. Колебания главного героя и некоторые имеющиеся в произведении идеологические искажения и неточности (необоснованные обвинения в адрес Долорес Ибарурри, организованная республиканцами бойня, коррективные замечания об испанцах, некоторое непонимание советских военных советников и т.д.) не могут снизить прогрессивного значения произведения. И хотя этот роман не отвечает методу социалистического реализма, все же в нем есть точки соприкосновения с данным методом: революционные идеи отдельных героев изображены с положительными переживаниями, реальность передается в революционной перспективе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бушмин А.С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. - Л.: Наука, 1969, с. 173.
2. Засурский Я.Н. Перспективы развития. - Вопросы литературы, 1967, № 10, с. 732.
3. Засурский Я.Н. Эрнест Хемингуэй. - В кн.: История зарубежной литературы. - М.: МГУ, 1969, с. 467.
4. Симонов К.М. Не успеешь оглянуться ... (Предисловие К.Симонова к письму Эрнеста Хемингуэя, написанное 20 июня 1940). - Известия, 1962, 2 июля, с. 3.
5. Эльяшевич А. Человека нельзя победить. - Вопросы литературы, 1964, № 1, с. 112.

6. Aaron, D. Writers on the Left. Episodes in American Literary Communism. N.Y., 1961.
7. Hemingway, E. For Whom the Bell Tolls. - N.Y.: Scribner, 1940.
8. Rideout, W. The Radical Novel in the United States, 1900-1954. - Harvard: University Press, 1956.

ON ERNEST HEMINGWAY'S IDEOLOGICAL AND AESTHETIC CONCEPTS ("FOR WHOM THE BELL TOLLS")

Enna Sau

S u m m a r y

One of the main problems in the characterization of the author's ideological and aesthetic convictions and in the analysis of the central character is the problem of the creative method. The innovatory convictions of Hemingway at the end of the 1930s proceed mostly from the author's active participation in the war waged for the freedom of the Spanish people - the Civil War of 1936-1939.

In the novel "For Whom the Bell Tolls" (1940) Hemingway writes in the third person. The author is constantly present at the side of his work. This is undoubtedly the traditional mode of narration. At the same time one cannot confuse the protagonist with the author. In a realistic work of art we cannot have contradictions in principle between the aspirations of the author and those of the hero. In the shape of the protagonist we have a fictional character who constitutes one part of the artistic integrity of the work.

Sometimes the author presents information about the events, concepts, characters through several characters, i.e. by means of a collective narrator. In order to provide the reader with so-called "local colour" many words and phrases have been conveyed in Spanish.

When characterizing Hemingway's aesthetic endeavours, it is of great importance to follow the relations between actual facts and creative fantasy. The role of reality grows more and more significant in the author's fiction.

The central character's fighting and self-realization continue on a higher level than in the case of the earlier

Hemingwayesque hero's aspirations for social truth. This is a psychological and dramatic level. On another level there is the immediate real life of circumstances which differs from the earlier works of fiction by the author. The main cognitive function is here that of facts - historical and political ones -, which correct the hero's concepts and give the novel a wider ideological sense.

MURIEL SPARK AND CONTEMPORARY REALISM

Nina Diakonova

Leningrad State University

The art of Muriel Spark is both individual and representative. As a writer steadily gaining in popularity whose work has been translated into most European languages, Russian among them, she certainly deserves to be studied both as a distinct artistic personality and as an embodiment of the spirit of the age, of its chief trends, social and literary alike.

Muriel Spark was born in Edinburgh in 1918. The surroundings, she maintained, were at once conventionally narrow and sophisticated. In 1936 she went to stay and work in South Africa, where she married and had a son. The marriage was after some years dissolved. In 1944 she returned to England to do some intelligence work. After the war she settled down as a free-lance journalist. In 1947 she acted as editor for the Poetry Society, and in 1949 started her own magazine, the "Forum". In the words of a critic, "she sustained herself on the fringes of London's literary Bohemia by editing the Poetry Review." (Stubbs, P., 1973, p.3).

It was only in the fifties that Muriel Spark started writing seriously and independently. Typically enough, she tried her hand at practically everything that pertains to literature: the essay, the play, the short and long story, the novel, poetry, literary criticism, biography, editing, journalism, - she contributed widely to all of them. Typically again there is nothing of the unconscious, unarticulate inspiration about her work. It is highly finished, deliberate and definitely brainy. Typically too, though she is a convert to the Roman Catholic Church (since 1954), she does not allow her religion to interfere much with her writings. Some of them could even be termed anti-clerical. As her biographer says, Muriel Spark is not by any means a dogmatic Catholic, but a private thinking one. To her religion is but a norm from which she can depart. (Stubbs, P., 1973, p. 5) There is irony enough and to spare concerning

the rites of the Church in her books. In describing a great religious ceremony, for example, the novelist says that the bishop's "long purple train was upheld by the two curliest of the choir" (Spark, M., 1976, p. 1) - a touch of irony that does not suggest much piety! Irony is, probably, Muriel Spark's most dangerous weapon, and its effect is to be detected in all her writings. The vast bulk of these will not be so much as touched upon in the present paper. Its concern is only with the novelist and short story writer, but even within these limits no attempt will be made to assess the greater part of her achievements: only a few of her most representative works are discussed here at all.

Muriel Spark came into being as a writer during Britain's painful convalescence after World War II, - a convalescence that never became complete. Britain had to face a long period of gradually dwindling significance, and, like so many other European countries, formerly great and powerful, - to adapt itself to a new role. It is a period brimful of hard problems, embracing foreign and home policy, economics, morals and religion, to be solved at break-neck speed in a changing and deteriorating world.

Typically again, we can see next to nothing of all these in Muriel Spark's books. She does not draw vast canvases for the benefit of future historians and except for a very few instances could not possibly care less about outward setting, burning issues, front-page news and events. At this point she differs from present-day England's most sensitive writer Graham Greene. Neither of them thinks of politics and economics as decisive factors, but Greene gives plenty of attention to what he terms remediable ills of contemporary life and does not confine himself to the silent misery of human hearts, while to Muriel Spark almost everything outside this sphere seems "weary, stale, flat, and unprofitable".

She is full of insatiable curiosity about man, - not so much about man in specific surroundings as in the endless comical and tragic contradictions of his ego. This is, perhaps, the problem that lies at the core of her artistic vision. Of these contradictions the most fundamental, per-

haps, is the contradiction between the public and private aspirations of the individual who must always be confronted by puzzling dilemmas: how to keep intact his private world and yet make part of the public world, how to reconcile his own vision of self, generally bearing an endearing romantic grandeur, - and others' vision of that self certainly not so fascinating by far, how to adjust recognised public values to the claims of conscience, of honesty and decency, how to harmonise instinct and intellect, passion and humour.

All these perennial problems are, naturally, set in the England of our times and, though indifferent to crucial political and social questions, Muriel Spark cannot help seeing that they affect the individual, that public worlds exercise a certain control over private ones. Her powers of observation, ever sharp and shrewd, enable her to absorb a great many of the tensions that bear upon the individual mind. The stress in her writings is not on outward things but they do colour the nature of the inner strife the novelist so loves to delineate. However little she cares to emphasise it, the reader cannot fail to perceive that the bleeding and torn heart of man is part of the bleeding and torn world of man.

That perception is by no means brought about by any manner of accepted realistic treatment. Spark shares the belief held by a great many modern novelists that straightforward realistic narrative is dated, naive and dogmatic. She is definitely not a writer possessed by her subject, or by a sense of the necessity of strict adherence to fact. Her first preoccupation is not with matter but with manner. As often as not it is the search for new modes of communication that is central in Muriel Spark's literary efforts. This is no doubt true of numerous contemporary Western men of letters who make it abundantly clear that their chief concern is with breath-taking originality breaking away from fairly traditional ideas and emotions.

A desperate search for striking new attitudes to art is plain in Muriel Spark's first novel "The Comforters" (1957). Behind a great deal of clowning and a too, too manifest repugnance to take fiction seriously the novel's only

message seems to be that each person is imprisoned within her or his own self and between those myriads of selves entirely immersed in their own problems there is a complete break-down of mutual understanding and good will. Nobody can comprehend the other's predicament (Malkoff, K., 1960, p. 7); nor does he bother to do so. Still less does he endeavour to have a firm grasp of reality. As a matter of fact the characters one and all distort the nature of that reality for the sake of a grotesquely fantastic vision of it.

According to the author, however, that distortion of reality of which the characters are guilty is really the creation of that new reality which becomes the world of the novel. (Malkoff, K., 1960, p. 8) The leading lady of the novel, a Caroline Rose, is haunted by mysterious voices that thrill her by telling her the events of a novel in which she has the honour to play the major role. But the strange obsession of Caroline makes a heroine of her, for to the best of Spark's knowledge, an imaginative distortion of reality is just what helps art to come into being. The greater the distortion, the greater the originality of the work of art, and originality comes first with the author of "The Comforters".

That point of view rules out any realism of the classical social type as a matter of course. Yet it would only be fair to say that it implies a different, if even a very subjective and debatable approach to realism. "I don't claim that my novels are truth", Muriel Spark is known to have stated. "I claim that they are fiction out of which a kind of truth emerges. And I keep in mind specifically that what I am writing is fiction because I am interested in truth - absolute truth - and I don't pretend that what I am writing is more than an imaginative extension of the truth - something inventive." (Malkoff, K., 1960, p. 3) These words are expressive of a very definite stand and a highly detached attitude towards her own art. One suspects that the attitude is also more than half quizzical. These suspicions are fully borne out by her ambiguous and very flimsy novel "Robinson" (1958) as well as by the witty and superficially brilliant "Memento mori" (1959).

The latter fully reveals Spark's recurrent technique. She introduces a startling and often supernatural event violently to shift the perspective and thus display the odd underpinnings of the conventional arrangement and state of things. (Kennedy, A., 1974, p. 158) The whole story hinges on a purely mystical experience. A voice later identified as that of Death himself rings up a group of very aged people to give them the terrifying and bizarre message that they must die. The novel is really a story of their various reactions to this challenge which brings out the worst that lay hidden somewhere deep below the surface of their personality. In the end they all, not unnaturally, die as die we all must. This would not seem to be a very promising subject for a novel, unless we were prepared to credit the author with some serious purpose clothed in the motley of fun and buffoonery.

Muriel Spark's idea is that men would live different lives if they learned to understand the full and final significance of death. The paradox, as she sees it, is just that death is not merely an unpleasant end that befalls all but a vital part of the business of life. The implication is not so much religious, - with religion's promise of a higher and better lot in Heaven, outside actual physical existence, - as moral and intellectual: we must get ourselves to make the short span given us on earth clean and wholesome just because "our little life is rounded with a sleep." Old age is treated as a sort of accumulation and exaggeration of all the weaknesses that flesh is heir to.

The author introduces us to a fairly unpleasant bunch of old folk. There is Lettice Colston who has been made Dame for her good and charitable works but is at bottom a cold and harsh woman who keeps two nephews fighting for her will. As she won't take the mysterious warning in any spirit of humility she finally gets a rather gruesome take-off: she is robbed and murdered by unknown malefactors. There is her brother Godfrey who finds it very difficult to be just ordinarily kind and considerate. There is also Lisa Brook, a hardened old sinner who has a lot to remember in her old age but all along has been more sparing of her money than of her charms; for her will another fierce

battle is waged. All of them stand in abject fear of death. It is those who have some private values of their own, who know what it is they live for who dread death least. Such are the novelist Charmian, Godfrey's wife, still charming at 85, Guy Leet, the sharpwitted critic, physically a mere wreck but still full of buoyant spirits, and Alec Warner the psychologist who comes to be wedded to observation, research and classification. Death does not frighten them since they have known how to make sense of things while alive.

Thus Muriel Spark does not confine herself to the obvious, to a disillusioned description of the discomforts and sufferings of old age. These are squarely faced and reported in a style of dispassionate and grave enquiry, so as to depict things in their least dignified aspects. But in conformance with her primary principle, the unlovely pettiness of the common pattern of life is contrasted to the grand solemnity of death and in this manner undergoes an imaginative transfiguration which alone makes for art. In keeping with another principle of Spark paradox ever lies at the heart of art. So Godfrey and Charmian are saved from bad trouble and stress... by the betrayal of the latter's devoted old servant. Out of the depth of loyalty treachery is hatched, and this loving treachery makes life possible to all concerned and delivers them from the tender mercies of a blackmailer. Paradox grows into method of tentative exploration of reality, a method that is far distant from anything like a settled theory of the Universe.

A deepening of those methods of exploration can be perceived in Muriel Spark's novel "The Prime of Miss Jean Brodie" (1961). Coming close upon two novels that have nothing to recommend them but scathing wit and sheer verbal acrobatics ("The Ballad of Peckham Rhye" and "The Bachelors" - 1960), this book is definitely an advance upon her other previous work as well.

Miss Jean Brodie is a masterpiece of character-drawing and can safely be looked upon as a worthy successor of the sardonic portraits painted by recognised realists of the classical tradition. At the same time there are so many divergences from that tradition in her portrayal that it

gives an excellent clue to the evolution of psychology in the novel of today. An Edinburgh spinster of advanced views, Jean Brodie, teaches at a girls' school in her native city and goes heart and soul into her work. She selects six pupils as her special favourites and does her best to form them to her own taste. She possesses a splendid vitality and great talent as a teacher. She knows exactly how to impress ideas upon her girls, how to impart general culture to them, how to arrest and hold their attention. But at the same time she sees herself as God Almighty who, the Bible tells us, created man after his own image. She lacks all sanity and humanity whatsoever and has not the least sense of proportion. Miss Brodie is too full of her own dramatization of self to have the vaguest notion of the inner life in others. By turning her pupils into breathless spectators of her endless performance, of her naively shameless exhibition of her mind she forgets and neglects the "human soul that through them runs," she refuses to recognise them as independent and autonomous human beings and thus paves the way to her own undoing. She goes so far as seriously to want her girls to get what she herself wants, to fulfil her own wishes through them.

Miss Brodie's picture as given by Muriel Spark differs from the attractive type of realistic novels by her gray wrong-headedness, and from the repulsive type - by her many excellencies. There is such a perfect jumble of the most discordant elements in her composition, she has so much both of tragedy and comedy about her that she leaves the simpler-minded heroines of tradition simply nowhere.

She is a dedicated and gifted teacher - but all her work is either to no purpose, or inflicts a lasting injury upon her pupils; she fights a losing battle against the other teachers and the school authorities who envy her popularity - and she loses for the wrong reason, for though her influence tends to be an evil one she is dismissed not because it is evil but because it is there at all! With the best intentions in the world she is thoroughly immoral in her handling of her young charges and, as Muriel Spark has it, immorality can be removed only by immoral means: Miss Brodie can be discharged from school, be-

cause one of her favourites exposes her political views, but lest the reader should feel inclined to sympathise with Miss Brodie and be single-mindedly indignant at the youthful traitor, Spark makes her say somewhat cryptically: "There is no betrayal where loyalty is not due," the words being obviously what the author herself takes for granted.

Just as Miss Brodie vacillates on the verge of tragedy and comedy, freely partaking of both, so her story seems arrested half-way between what at first sight strikes us as a true-to-life recital of everyday experience in a community of women - and a characteristic distortion of reality, an imaginative reconstruction of it. Muriel Spark does not bother about sufficient motivation, does not make the springs of the actions described plain to the reader - her task as she sees it is to give a grotesque embodiment, at once ridiculous and painful, of the comically elaborate attempt of modern Western man to grow larger than life and drown self-criticism in the wildest delusions concerning his or her actual personality.

Hovering on the edge separating the tragic from the comic and the probable from the improbable, "The Prime of Miss Jean Brodie" is also a book both complex and simple. It is simple in its almost complete lack of plot and intricate situations, and complex in its unhealthy psychology and its structure dominated by the betrayal that casts its shadow ahead upon the whole book. The unuttered analogy between Miss Brodie's misadventure and Jesus Christ's betrayal by one of his disciples belittles the busy Edinburgh spinster and makes her pathetic and laughable in the same breath. The analogy is strengthened by the similarity in the fate of the traitors: Judas, as the story in the Gospel has it, took his own life, and Sandy, the cruel favourite of Miss Brodie, left this world to become a Catholic nun. Even the ruthless persecutors of Christ, the scribes and the pharisees, are not lacking in Muriel Spark's story and assume the guise of Miss Brodie's jealous fellow-teachers.

The unacknowledged use of the Biblical myth as a framework on which the story rests has a double-edged effect; on the one hand, it lends an odd sort of dignity to the otherwise unheroic figure of Jean Brodie, on the other

it greatly adds to her comicality. On the one hand it enhances the feeling of the utter uniqueness of her story, on the other it places the story on a level with innumerable works of modern art all playing on allusion to myth, to artistic and philosophic concepts and imagery. Through the deliberately grotesque unreality of the school-teacher's passions a very real psychological phenomenon is carefully studied: man's inability to see himself in true proportions, and the ridiculous humiliations he is exposed to as a consequence of his deficiencies.

Caught, like so many of her literary contemporaries, in the mazes and vortexes of the individual mind, Muriel Spark has, as was pointed out before, little or no interest to spare for outward setting. Of this we catch but brief and tantalizing glimpses: when Miss Brodie takes her girls on an outing to admire the architecture of old Edinburgh we are allowed to see the slums located in streets and lanes so rich in historical associations. But they remain a passing detail and in no way affect the mentality of the Brodie group.

The same proportion between inner and outer worlds holds good for Muriel Spark's well-known novel "The Mandelbaum Gate" (1965). Her heroine, a split and neurotic personality, comes to Palestine and there, in a divided country, succeeds in reconciling the jarring and discordant segments of her own mind. She becomes whole, or very nearly so, in a land infinitely remote from wholeness. The novelist's political sympathies are, one can't help feeling, not with the Arabs. But they don't really seriously colour her narrative. The dramatic nature of the situation matters only in so far as it is a pretext for the author to bring out what she really cares about - the tortured soul of Barbara Vaughan. The hatred that men of different nations, creeds, traditions bear to each other is to Muriel Spark but an illustration of the general wrongness and madness of things. So the oddly twisted presentation of the complex reality behind Near Eastern issues is the logical outcome of Spark's general outlook.

Possibly the novelist realised her own limitations, for she later severely restricted her range and scope, as

in the well-known story of "The Public Image"(1968) featuring a popular cinema actress. Annabel Christopher, the author emphasises, is definitely rather an insignificant chit of a girl. She lacks personality and talent, she possesses nothing save the most standard good looks. Her beginnings are described as a series of petty successes and failures. She has to practise the useful art of taking the rough with the smooth and never expecting too much.

Taken up by a clever and unscrupulous producer, turned into a highly popular public image, she takes the fancy of thousands of cinema goers and becomes a household name. She is supposed to be a veritable man-eater, a Lady Tiger, a woman of fiery temperament which she wisely reserves for her husband only, so as to shine as wife and mistress all rolled into one.

The creator of Annabel's Public Image had, however, reckoned without her husband, a mediocre actor and scenario writer. For years he went brooding and envying his wife until gradually a vast pile of hatred had accumulated. He resolves to die by his own hand and in so doing destroy the false Public Image. Before staging his spectacular suicide in one of the bigger churches of Rome, he writes letters of deadly scorn accusing his wife of cruelty and infidelity and even sends a whole crowd of disreputable guests to her new flat at the very moment of his death. The whole situation is certainly fantastic and, as Muriel Spark so often has it, crudely and farcically exaggerated so as to bring out one of the essential paradoxes of modern civilised existence: the falsification that has been the corner-stone of the actress's career has given birth to a myth catering to the public's cannibalistic appetite for sensation. To wreck that myth a man chooses to die - and the wreck being accomplished, the actress herself is, artistically, no more and feels as empty and cold as a vacant shell.

Curiously, Annabel puts up a splendid fight to restore the myth built round her, to preserve her Public Image. All the very real struggle and endeavour are to assert something that definitely belongs to the world of fiction. To set up a distorted phantom of her own self - a vulgar pop art version of the passionate woman - she has recourse to

a whole collection of pop art clichés of behaviour, appealing to the worst taste, so as public demonstrations of grief, good-fellowship, friendship, bereavement and humility. By false and crudely sensational means is a still more false and crudely sensational Public Image laboriously being re-built.

Muriel Spark describes the whole situation in her dry, ironical style without pausing to reflect how neatly her story summarises the false values of modern Western man. Here is, for instance, Annabel's discussion of the emergency with her producer. "You'll have to just go away, Annabel... you should then find a new public image" - "No, I'm going to save my image. I've got my baby to think of. How could I become a wild woman in private life after being my sort of wife?... It's the widowed Lady Tiger or nothing." (Spark, M., 1976, p. 105) Words are used to convey notions that make no sense because there is not a jot of substance to them, nothing except a cheap answer to the cheap demands of the public!

Characteristically, it is Annabel's one genuine and spontaneous moral action - her refusal to submit to the brazen blackmail on the part of her false friend and former lover - that finally upsets the apple-cart. With her public image destroyed, she has to flee Rome and the cinema and turn over a new leaf.

On the surface the story is but a story of vulgar success kept up by glaring and shameless publicity (including, for instance, a photograph in illustrated papers of Lady-Tiger's bedroom with just enough disorder in it to suggest passionate love-making). It is nonetheless more than this, impressing upon the reader a strong sense of the far gone rottenness of a society where nobody is but what he seems, where one and all wear masks without which they collapse into absolute nonentities. That the mask could have been resumed had it not been for Annabel's indignant rejection of a degrading bargain is the most sensitive blow dealt by the author to the revolting prostitution of art, press, morality and feeling that no observer of modern civilization can possibly miss. Spark's flat, unemotional style adds a flavour of bitterness and scorn to a carefully careless narrative.

After this novel of exposure and plain speaking Muriel Spark tried her hand at diverse experiments in the art of the novel, none of which proved entirely satisfactory. Of these "The Driver's Seat" (1970) is, perhaps, the most notable failure. It is the brief but dramatic story of a girl, a definitely psychic case, who with a strong premonition of death goes to Rome on a holiday and providentially gets murdered. The story reads like a cinema script, as if the author were giving directions about shooting a film. This is how it sounds: "The clerk, all in one gesture, heaves a sigh, purses his lips, closes his eyes, places his chin in his hands and his elbow on the desk." (Spark, M., 1970, p. 18) The Present Indefinite used throughout gives an impression of immediacy, of things happening today and now, but the reader is involuntarily reminded of Tennyson's rueful remark about himself as a great master of the English language - with nothing to say!

A more successful experiment was the political squib entitled "The Abbess of Crew" (1974). A topical parody of the notorious Watergate scandal, the novel is venomously witty and deeply irreverent, both in its political and religious implications. It heaps contempt and contumely on unscrupulous big wigs and their low-down tricks. Carrying the action into a Catholic nunnery makes the whole cynical and fraudulent procedure all the more glaring and absurd. Spark's outraged feeling of decency urged her to draw a ruthless political caricature, but throughout she refuses to take the matter seriously.

It is probably that lack of fundamental seriousness that gives her work a brittle and unsatisfying quality. It also finds its way into the writer's short stories but does them less harm for the simple reason that a story lends itself better to experiment, to say nothing of the fact that being more or less reduced to one situation it makes, perhaps, fewer demands on the author's powers for consistent and constructive thought. The fantastic element so characteristic of Spark's art seems less bizarre in a short story that is expected to be composed of strongly antithetical features.

The stories can roughly be classified accordingly to

the prevalence of the satirical or of the lyrical element. Of the first "The Black Madonna" is easily and deservedly the best known. In our sophisticated days, Muriel Spark seems to say, there are no simple and unadulterated phenomena. A snob, for instance, cannot afford to be a plain straightforward snob - his snobbery assumes the shape of fear of snobbery. Raymond and Lou Parker, a childless couple of 15 years standing, live in a small new town laid out like geometry in squares, arcs and triangles. Both have an idea they are above their surroundings. But they never admit they are snobs - they call it being sensible, which implies knowing exactly which of their friends, all coming from different walks of life, should or should not, meet which. Since the essence of snobbery is respect for outward things as distinct from genuine spiritual values, they merely substitute a different set of idols for the traditional ones. So, if the snobs of old times prided themselves on their Englishness and looked down upon foreigners and particularly upon coloured people, so the refined snob of today will make a great show of true cosmopolitan feeling and parade his coloured friends wherever he can - an inverted form of snobbery at bottom.

Raymond and Lou's boasted freedom from racial prejudice being really skin deep, they revert to the old and safe form of snobbery by refusing to rear their long expected child just because it happens to have a dark skin inherited from a long forgotten ancestor. In this way all their pseudo-values come to be disastrous to them; they had worshipped at the shrine of the local celebrity - the statue of the Black Madonna - and she granted them a black child they won't recognise; they had most ostentatiously shown off their dark-skinned friend with the result that he is generally suspected to be the dark baby's father. And so the birth of the child they had wanted so much for reasons chiefly snobbish - for Lou had always dreamed of belonging to the respectable and much looked up to Mothers' Guild - turns out to be their social undoing. The punishment of the snob is ever humiliation, for he is always out for false things, and they are sure to betray him. The more a snob endeavours to pass for an enlightend, re-

religious and moral person, the less enlightened, religious and moral his behaviour is.

Muriel Spark's language is sharp like a surgeon's knife and lays bare the silly pretentiousness and triviality of standard usage characteristic of the vast majority of speakers. Thus about the Parkers' conventional anxiety concerning their friend's religion she writes: "Their prayers for the return of faith (a cliché of Christian phraseology - N.D.) to Henry Pierce were so far answered (another cliché - N.D.) in that he took a tubercular turn (religious phrasing abruptly switching into medical and colloquial talk - N.D.) which was followed by a religious one". (Spark, M., 1976, p. 139) Tuberculosis and religion appearing on the same level (a tubercular turn and a religious turn) colours the whole passage with undisguised mockery. Similarly the play on the words good and right in the closing paragraph of the story surely mocks the over-nice distinctions made by the church. The priest, Lou tells her husband, "said it would have been a good thing if we could have kept the baby. But failing that, we did the right thing. Apparently, there's a difference." (Spark, M., 1976, p. 150).

The other type of story Muriel Spark excels in is the one where the lyrical note is dominant. Such is "The Go-away Bird" whose action is laid in Africa and in England. It is the story of the lost illusions of a colonial girl, Daphne du Toit for whom there is no room either in her homeland or in Europe, because her high idealistic aspirations and dreams easily make her the victim of gross selfishness and greed, of coarseness and inhumanity on the part of friends and lovers, of relatives and house-mistresses. Her death comes as a release from the evil dream of life.

Daphne's complete alienation from all around her is symbolised by the strange and melancholy cries of the Go-away bird, so named because its calls sound like "go-away", "go-away". These sounds haunt Daphne and seem to drive her on and on, to new trials and sufferings until easeful death puts an end to the misery of a gentle and sensitive heart beating in vain against a coarse and callous existence.

In spite of the light mocking notes ringing in most

of her stories and novels there are tragic undertones in almost everything Spark writes.

Their poignantly sad nature is emphasised by the dry irony, by the fantastically comical situations, by the flippancy of her treatment of sacred and sentimental subjects. A strongly marked individuality, Muriel Spark at the same time possesses a high typicality. She sums up the dissatisfaction and disillusionment characteristic of vast sections of West European intellectuals today by letting a plaintive and poetically lyrical phrase break in, every now and then, right in the middle of a deliberately humorous and cynical narrative.

The fusion of these jarring elements is also typical of the style of English prose today. Unfortunately, the writer's mind is more concentrated on verbal means of doing away with tags and literary standards than on the more substantial and weighty matter that could be radically opposed to accepted norms and notions.

Muriel Spark can inform and amuse and explain a great deal about contemporary life but she cannot reveal any way to transcend and transform the triviality of things as they are.

REFERENCES

1. Kennedy, A. Cannibals, Okapis and Self-Slaughter in the Novels of Muriel Spark. - In: Kennedy, A. The Protean Self. - N.Y.: Columbia University Press, 1974.
2. Malkoff, K. Muriel Spark. - N.Y.: Columbia University Press, 1974.
3. Stubbs, P. Muriel Spark. - In: Writers and Their Work, London, 1973, No 229.
4. Spark, M. The Driver's Seat. London, New York, 1970.
5. Spark, M. The Public Image. Stories. M., 1976.

МЬЮРИЭЛЬ СПАРК И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО РЕАЛИЗМА

Нина Дьяконова

Р е з ю м е

Романы Мьюриэль Спарк, выдающейся английской писательницы второй половины XX века, рассматриваются как характерные для основных идейных и художественных тенденции современной английской прозы. В ее книгах нет попытки нарисовать широкие, социально насыщенные полотна послевоенной действительности. Однако критико-реалистическая направленность лучших романов Спарк отчетливо проявляется в искусстве показать трагедию индивида на фоне общественного неблагополучия, скорее подразумеваемого, чем изображаемого, и его тщательные усилия приспособиться к окружающему, найти в нем свое место. Прямое традиционно реалистическое общественно детерминированное повествование о важнейших проблемах времени кажется Мьюриэль Спарк устарелым и наивным. По убеждению романистки, каждый автор не столько должен отражать действительность, сколько показать ее искаженное преломление через сознание персонажей; с помощью сатирического гротеска писательница передает мир разрушенных и извращенных духовных ценностей, реально существующий на Западе сегодня.

LATER GREENLAND -

"THE CONFIDENTIAL AGENT" BY GRAHAM GREENE

Tamara Zalite

Latvian State University

Graham Greene's novel "The Confidential Agent" represents a certain landmark in the author's evolution. Written towards the end of the Spanish Civil War, it was published in the tragic year of the outbreak of World War II - a circumstance that vindicates once more Greene's frequently noted penetrating political insight, and serious concern for the fate of mankind, as well as his unfailing grasp of The Important Theme.*

The Spanish War was to him an epitome of this theme, its most poignantly expressed "objective correlative". More sharply than the majority of his contemporaries he saw in it the epitaph of an era, and the initiation of a catastrophe that was soon to blow sky-high the last vestiges of complacency among European, especially British, intellectuals. This may be one of the reasons why "The Confidential Agent" is emotionally highly and explicitly charged - more so than many of Gr. Greene's other novels. It may also account for its emphatic anonymity that stresses the ubiquity of the moral, political and social problems brought into focus: not only is the country "at war" on which the story hinges unmentioned, as if to say - it might just as well have been any other country in Europe, but the main acting characters, too, remain anonymous in a Kafkaesque manner: D., L., R., K. ...

A sense of ubiquity and anonymity is maintained at all levels of meaning.

The very denouement is marked by a continuous interpenetration and parallel unfolding of two opposite localities, mentalities, societal classes, and so on, with a resulting sense of instability and shift. The almost breath-

* This was noted by V.S. Pritchett already in 1961, after the publication of "A Burnt-Out Case"; see "The New Statesman", 1961, Jan. 20, p. 102.

taking movement of the novel is notably cinematographic, visual, seemingly external. Its atmosphere and dominating mood are set by animated, evocative background pictures. Thus, the opening runs as follows:

"The gulls swept over Diver. They sailed out like flakes of the fog, and tacked back towards the hidden town, while the siren mourned with them: other ships replied, a whole wake lifted up their voices - for whose death? The ship moved at half speed through the bitter autumn evening. It reminded D. of a hearse, rolling slowly and discreetly towards the "garden of peace", the driver careful not to shake the coffin, as if the body minded a jolt or two. Hysterical women shrieked among the shrouds." (Greene, G., 1938, p. 7).²

D., the central personage, soon confronts his counterpart L. The one is Confidential Agent for the Government (Republican), the other - for the rebels (Falangist). Their purpose is identical - to get coal from Britain, only for opposite sides, but from the same firm, that of Lord Benditch. Both are intellectuals, both interested in the Middle Ages - but from opposite vantage points of human consciousness, with opposite value systems. Both fail in their purposes - but with opposite moral and societal repercussions. The two countries - the anonymous one that is at war, and England, that is complacently at peace, coexist and interpenetrate in D.'s consciousness, and Greene's presentation, merging at moments of tension through the agency of epithets denoting physical and spiritual quality - sordid poverty, the ugliness of destruction (either through bombing or through neglect and poverty - the result is the same), violence, fear, and treachery. Whole passages might qualify either of the two worlds with equal truthfulness. In fact, it is in England that Greene pursues "The theme of cruelties and deception beneath civilized relatedness."

² The underscoring is mine - to note the interpenetration of different levels of perception and consciousness that will be more closely commented later on - nature and "mourning" mankind, ships and animated voiced beings, human disillusion and the time of day, life and death.. An implication easily effected by cinematographic means.

(Greene, G., 1951, p. 52) "... it occurred to him (D.) that bombardment was a waste of time. You could attain your ruined world as easily by just letting go... It was like war, but without the spirit of defiance war usually raised" (Greene, G., 1938, p. 162). Not only the physical aspect, but the moral atmosphere too signifies the oneness of the whole world, so that sickness, war, corruption, at any one point affects all of it. D. is conscious throughout of carrying the "infection" of war - but he is rather a catalyst, a means of uncovering the latent brutality and violence veiled as by a fog, by the apparent tranquillity of England. The people D. comes up against when he visits the deserted mining district in the north of England are the very "people he was fighting for" - only transferred. The mission that had brought him to England on behalf of his people's Government sparked off the same cruelty he had experienced in a prison camp of the country at war. It lurked behind the smooth façade of the Trade Union leader Bates, it sprang from the "mould of injustice and bad food". (Greene, G., 1938, p. 167).

Within each of the two countries two worlds collide and interpenetrate - neither of the structures has stability. Rose Cullen, daughter of Lord Beneditch, comes from a working-class grandmother on her mother's side, while D., who represents a working-class government originally belongs to the upper-class intellectuals. Class allegiances shift and change. The distinction lies in choice of values - there is a value system centred on "things", and one based on intrinsic morality. The alternative is expressed by D. after his argument with his adversary L.: is love of the Berne MS comparable to love of a woman? Which of the two justifies the extreme sacrifice of all that matters in a man's life?

We see, thus, in "The Confidential Agent" a continuation of the problem matter of Greene's early novels - "The Man Within", "Stambul Train", "It's a Battle Field", (Zalite, T., 1977, p. 32) posed, however, with heightened intensity and directness. The author lays bare his own emotional involvement with a touch of irony. Hence his insistence on the fallacy of melodrama in championing the

"right cause" - and the inevitability of touching on it closely. "Melodrama" is Rose's ironic criticism of D.'s manner of presenting his plea, and D. gradually realises (rightly) that life is not "melodramatic".^{*} This idea is, however, covertly counterpointed by Greene's own earnest emotions that at times earned him the criticism of a "melodramatic" bias. (Kettle, A., 1954, vol. 2., p. 156). Self-critical awareness of this is accompanied by a realisation by D. that "It was wrong to underestimate the ignorance of the ruling class" (Greene, G., 1938, p. 53).

The theme of man's 20th-century predicament, in its continuity, is actualised structurally and linguistically. Manner of presentation, or style, is, in Greene's aesthetic, a matter of artistic integrity. "By truth I mean accuracy - it is largely a matter of style. It is my duty of society not to write "I stood above a bottomless gulf...", (not only because it is a cliché)... but because (such statements) are untrue. This is not only a matter of the artistic conscience but of social conscience too he wrote in 1948 in "The Partisan Review".^{xxx} The approach to the "heart" of a Greene novel leads ineluctably through structure and style.

Graham Greene defines "The Confidential Agent" as an "Entertainment", which (as was pointed out in my above-mentioned article "Early Outlines of Greenland") implies the composition of a detective novel. This is borne out by the titles of the separate parts: 1) The Hunted; 2) The Hunter; 3) The Last Shot; 4) The End. The detective novel constitutes an important variety of the social novel genre (or genres), and expresses, since its origin in the early 19th century, the subtle and at times paradoxical changes

^{*} or "dramatic", for that matter. T.S. Eliot's cryptic observation at the close of "The Hollow Men": This is the way the world ends "Not with a bang but a whimper" - is a frequent theme in Greene's writing, e.g., in "The Heart of the Matter".

^{xxx} Later he stated: "A writer's knowledge of himself, realistic and unromantic, is like a store of energy, on which he must draw for a lifetime" (Greene, G., 1971, p. 206).

in this type of novel, from "detective proper", i. e., a story of the guardian of social stability, of law and order - to "crime story", with its emphasis on character and the ambiguities of laws, and of human nature. Interest in the latter brought about Greene's predilection for the detective novel structure (Zalite, T., 1966) and its manifestations in some of the authors who constitute his literary tradition, notably Dickens and Dostoevsky.

In the novel in question, the heuristic interest is upheld at such a pitch that the deeper significance is, at first reading - or, at superficial reading - absorbed as if subconsciously. "Hunter" and "Hunted" change roles, events take startling turns that only on closer scrutiny reveal themselves as corresponding to the intricate logic of life, and psychologically prepared. Contingencies upset carefully prepared expected movements. D. realises the impossibility "to plan life without apprehension" (Greene, G., 1938, p. 157), despairing of his earlier faith in "a superintending design". And yet - as in all serious "detective" renderings of the truth of life - it is not chaos that prevails. There are certain points of stability - not, however, at the level of material values, though inextricably linked with social values and relations. Such centres of faith and stability dominate, unobtrusively, over all novels of Graham Greene. In "The Confidential Agent" they are embodied in the loyalty and simple faith of 14-year-old Else, in the existential devotion by D. himself to a cause he sees as humanly vulnerable, in Rose's capacity for unsentimental and unfearing love, and perhaps above all in the age-old, thus endemic human "tradition" of courage and morality.

This latter thought is expressed through literary evocations, and is linked with the question of value systems. Both D. and L. used to work in medieval literature. D. was lecturer in Romance languages, famous for his discovery of the first copy of the Berne MS. Through him is brought in the Roland legend, and re-evaluation, owing to his findings, of the symbolisation in the legend of courage as opposed to self-love, treachery as opposed to loyalty. The "Dark Ages" that "had been his period" serve him as a

system of reference. On the other hand, "scholarship could kill a human heart" (Greene, G., 1938, p. 29), and to L. the manuscripts constitute an absolute value in its own rights to which human values are irrelevant. To D. the Roland legend is live reality. Roland has refused to sound his horn out of pride and self-love; Oliver had been the real hero. We read: "That's the importance of the Berne MS. It re-establishes Oliver. It makes the story tragedy, not just heroics. Because in the Oxford version Oliver is reconciled, he gives Roland his death-blow by accident, his eyes blinded by wounds. The story, you see, has been tidied up to suit... (the implication here is - to suit the ruling classes). But in the Berne version he strikes his friend down with full knowledge - because of what he has done to his men: all the wasted lives. He dies hating the man he loves - the big boasting courageous fool who was more concerned with his own glory than the victory of his faith. But you can see how that version didn't appeal - in the castles - at the banquets, among the dogs and reeds and beakers: the jongleurs had to adapt it, to meet the tastes of the medieval nobles who were quite capable of being Rolands in a small way - it only needs conceit and strong arm - but couldn't understand what Oliver was at." (Greene, G., 1938, p. 62).

Ganelon the traitor, who had schemed the defeat at Roncesvalles, is a reality, a human arche-type to D. You can't tell a Ganelon, he thinks (Greene, G., 1938, p. 72) - a statement calling to mind Duncan's "There's no art / To find the mind's construction in the face" ("Macbeth", act I, scene IV, l. II) in Shakespeare's drama on treachery.

The character of Ganelon, who figures in Dante's "Inferno" (XXXII, l. 122): "... Soldanieri bides / With Ganelon, and Tribaldello..." (Dante, 1926, p. 157), leads up to reminiscences from Dante, thus connecting the given novel with Greene's 1932 novel "It's a Battlefield". (Zalite, T., 1977, p. 49-52). Already there, civilized London with its prisons and slum district hospitals evokes in the Commissioner visions of "the First Circle". In "The Confidential Agent" D. is aware, through Else, of the "guilt which

clings to all of us ... None of us knows how much innocence we have betrayed... There was no end to the circles in this hell". Later, in Part IV, "The End", the disused mines are presented as "circle after circle of chromium bungalows", among which D. finds eventually "his own outer circle of steel" which is his hotel. (Greene, G., 1938, p. 194, 196).

Like treachery, spiritual exile is treated as an archetypal state - not as fatalistic inevitability, but as a perpetuation of the human struggle for "detection", understanding, and conscious individual perception. The continuity of this theme is insinuated through the mention of an early manuscript of St. Augustine's "City of God" (Greene, G., 1938, p. 29), and a little later, as though prompted by a recollection of this, D.'s reflections on the impossibility of escaping from what is part of you, from the war, by merely changing your city.²

The "exile theme" is enhanced by D.'s "foreignness". The hostile suspicion his accent and manner provoke in people, especially those of the lower middle classes, the shabby and deprived, with whom his circumstances force him to mix, is also an intensified continuation of a vital aspect of "The Important Theme". The victory of Hitlerism in 1933 had vindicated Greene's intuition that the main danger to humanity engendered by industrial capitalism and its political capitalism and its political corollaries (fascism, hitlerism) lurked in the seedy, the reduced, the semi-slums. It is where suspicion breeds, and treachery, and potential brutality. The loneliness of D.'s struggle is enhanced by the fact, that actually he is working for a government, a party - the People. The corruption and degradation of the modern world has seeped, like an infection, into every walk of life, rendering even this struggle lonely in its practical actualisation, and outwardly inglorious, i.e., deprived of glamour. Perhaps this aspect of it forced D. to draw consolation from his Berne MS. D. struggles doggedly in a world where "the watcher is watched" and "cre-

² Cf. T.S. Eliot's "The Waste Land" - "To Carthage then I came." A quotation from St. Augustine's Confession where he states his moral dilemma from which there is no escape.

dence no longer meant belief" (Greene, G., 1938, p. 8), - and "credentials" are more important than moral integrity.[‡]

D. walks into the novel - a symbol of isolation - "a battered middle-aged figure" ill clad, yet oddly dignified. He steps out at the end almost unchanged, only enriched by the "happy end", by Rose's love - such an end is the "rule of the game" in Greene's entertainments. As a "character" we have little knowledge of him - nor is it Greene's purpose to present us with "characters". He rejects the tendency of psychoanalysis to "clear up" people, (Greene, G., 1951, p. 202), which as he says, leaves them "more helpless than chaos".

Greene's novels do not centre on individual psychology but on human relations and actions, on the human condition. The detective genre exacts from the reader a high hermeneutic activity, and this transforms itself into interest in Truth (Kermode, F., 1972, p. 62), which is the cornerstone of Greene's humanism.

D. of "The Confidential Agent" is a vital link in the chain of Greene's truth-seekers. It is this aspect of his character that Greene probes, testing it against other personages, against social and political situations, against contemporary conventions and religious and political tenets, and above all, against the reality of ordinary, contemporary quotidian environments. This is why the others are not three-dimensional, full-blooded personalities either, but certain facets of character as encountered in the process of ordinary living. Only occasional extreme situations allow us to glimpse the human complexities concealed behind facades. In fact, D.'s function as a truth-seeker lies not so much in his political assignment as in his involuntary effect of "humanisation" upon others, and unexpected revelations of hidden truths. The recurring phrase "he had brought the war with him", "he carried the war like an infection", "he should carry a bell like a leper" (Greene, G.,

[‡] We may note that resorting to such potential semantic etymology - also "trial" and "betrayal", etc. - is one of the sources of enrichment in Greene's widely meaningful polysemy; see on this question - ЛЕВЫ ИРЖИ, Искусство перевода. М., 1974.

1938, p. 18, 20, 38, etc.) implies just this. Through contact with his "selfness", his integrity and moral wholeness, England reveals her potential violence, flimsily screened by traditional politeness and assurance ("how he envied them their assurance" p. 13) - e. g. in the eerie scene with the brutal chauffeur (p. 22); the subsequent physical violence on the road (p. 34, 35); the murder of Else, etc. At the personal level, it is D. who lifts the mask of naked unscrupulous treachery from K., showing him a sick poor doomed man, nostalgic for his earlier university profession; it is D. who induces, by his mere being, young Else to muster her uncorrupted capacity for love and sacrifices, and Rose to shed her armour of upper-class arrogance. The "infection" he spreads is a wakening of consciousness also in the reader, by provoking in him a growing sense of discomfort. This is part of Greene's manner - formulated in his 1961 novel "A Burnt-Out Case", which opens on the passenger's dictum that parodies Descartes: "I feel discomfort, therefore I am alive". The questions hauntingly, insistently posed, and left unanswered even by D.'s active intellect remain disturbingly suspended in our memory of the novel: where is the limit between war and nonwar? between guilt and innocence? justified and unjustified distrust? the real courage of self-effacement - and ambitious courage? What is "failure", and what is "gain"? Perhaps D.'s failure was, at a deeper level, the victory of moral integrity, after all?

The atmosphere of the world in which the novel is played out enters our consciousness through Greene's verbal texture. His metaphor is concrete, sensually perceived like Shakespeare's; his comparisons and epithets draw into one of the spiritual and the physical. Thus: danger was "part of D." not like a cloak, but like skin (Greene, G., 1938, p. 1); the ship cut through cold fog and waters "like a hearse"; worry was on D.'s face "like a habit" (p. 7); the beggar who accosted D. had an air of "badly secreted anxiety" (p. 57); K's seedy overcoat registered sickness like "a cat's fur" (p. 123); Dr Bellows moved about "erratically like love" (p. 127); he walked "against a growing tide of hope" (p. 166); life took you like a high sea and flung you (p. 177); "unwanted faces" of children (p. 178); "the Chapel was a prison of stone and flesh" (p. 181).

Greene's London is cold, shabby, charged with danger; its "voice" is harsh, its colours drab. When Greene wrote in his essay on Henry James that James "was obsessed by a sense of evil as Dostoevsky" (Greene, G., 1951, p. 27) he perceived in him (and in Dostoevsky) what is meaningful to himself. The continuation of this statement also corresponds to Greene's own life vision: that wealth was certainly connected with the treacheries James described, but "when he ... was floating on his fullest tide ... listening at the chamber of the soul", the evil of capitalism was not a fully adequate explanation. (Greene, G., 1951, p. 28).

Through word pictures the main lines of "The Confidential Agent" link up with those of his early work, in particular with "It's a Battle Field". Apart from the above-mentioned word groups denoting shabbiness, and the evocation of Dante's circles of hell, there is also the simultaneous paradoxical recurrence of peace and war, of violence, guilt, fear and persecution. A direct reference also occurs: "... the stumps of hills (in the mining village) reminded him (D.) of a battlefield" (Greene, G., 1938, p. 159). Similarly, poverty epitomised by "hopeless washing" (p. 161) hung out in a semislum occurs in the earlier novel. (Zalite, T., 1977, p. 39-44).

Within the novel, certain word-motifs serve to link various levels of living, thus poetically restoring, as it were, to oneness the suffering, fragmented 20th-century world. The scar that disfigures D.'s face is mirrored in the ugly industrial mining district. The grave and cemetery imagery of the opening paragraphs links England with the "country at war", where people were shot against cemetery walls, and D.'s love and hope lay buried. The paint used by D.'s landlady to cover the traces of her murder of Else seems stuck in D.'s memory, so that the rain slashing against his face is to him "like diluted paint" (Greene, G., 1938, p. 181). Through memories the chapel appears to him "a prison of stone and flesh" (p. 181), which he had left behind.

One of the most pervasive pictures is D.'s memory of being buried for hours in a bombed building during the war, with a dead cat's fur pressed against his mouth. Throughout

Part I. the sensation recurs in scenes of physical violence, and contact with dehumanisation.

Greene's authorial evaluative participation in the given novel is effected through D., into whom are projected Greene's literary associations³, and through whom Greene utters his usual aphorisms (Zalite, T., 1977). Grief and sadness ring in D.'s reflections, but also respect and love of those who, like D. himself cannot be "relieved of loyalty", and whom not even the degradation of physical violence can deprive of dignity. D.'s fear refers not to himself, but to "other people's pain and despair" (Greene, G., 1938, p. 142); "You could joke about your own death. Other people's deaths were important." (p. 142).

His disgust when he learned of K.'s sell-out to the "other side" expresses Greene's apprehension for his country's intellectuals - 1938 was the year of Chamberlain's sell-out to Hitler. We read: "He (D.) had a hideous vision of a whole world of poets, musicians, scholars, artists - in steelrimmed spectacles with pink eyes and treacherous brains - the survivals of an antique worn-out teaching the young the useful lessons of treachery and dependence" (Greene, G., 1938, p. 140).

Thus in the final issue Greene's moral concern hinges on politics. The singleness of the two aspects of human living - moral and political, is also to remain one of the basic principles in Greene's war-time and post-war novels.

³ Apart from those mentioned above, we may find allusions to Shakespeare - especially "Hamlet" (Greene, G., 1938, p. 174, 173, 144).

R E F E R E N C E S

1. Dante, A. The Divine Comedy. London, 1926.
2. Greene, G. The Lost Childhood and Other Essays. - London: Penguin Books, 1951.
3. Greene, G. A Sort of Life. - London: Penguin Books, 1971.
4. Greene, G. The Confidential Agent. - London: Penguin Books, 1938.
5. Kettle, A. An Introduction to the English Novel. - London: Hutchinson, 1954.
6. Kermode, F. Novel and the Narrative. - London: Fontana & Collins, 1973.
7. The New Statesman, 1961, Jan. 20, p. 102.
8. The Partisan Review, XV. 1948, Nov.
9. Zelite, T. Early Outlines of Greenland. - In: Tõid romaani-germaani filoloogia alalt, VII. Tartu, 1977, lk. 39-44. (Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, vihik 426).
10. Левы И. Искусство перевода. М., 1974.

ПОСЛЕДНИЙ ГРИНЛЭНД
РОМАН ГРЕМА ГРИНА "ТАЙНЫЙ АГЕНТ"

Тамара Залите

Р е з ю м е

Роман "Тайный агент" является рубежом в творчестве Грина. Он написан во время испанской гражданской войны, а опубликован в то время, когда на западе уже начались трагические события II мировой войны. Грин ясно видел в Испанской войне начало всемирной катастрофы империалистических стран. Поэтому данный роман особенно насыщен эмоционально, а также почти "анонимен": речь идет о какой-то "стране"; персонажи именуются "Д.М.", "Р.К." и т.д. Сюжет развивается по двум параллельным линиям: две местности, два политических лагеря, два антагонистических класса, два тайных агента из противоположных лагерей.

Композиционно - это роман детектив, части которого носят названия: 1) Преследуемый, 2) Преследующий, 3) Последний выстрел, 4) Конец. Такая композиция характерна для Грина, так как она выражает неустойчивый мир нашего века, проблему вины, преступности, бессилия моральных норм. Грин видит полное банкротство мира "вещей", материальной жизни. Постоянны лишь нравственные ценности: лояльность, доброта, преданность. Как и в других романах Грина, этими качествами наделены бедные "маленькие" люди.

Следуя "правилам игры" соответствующего жанра - "Entertainment", т.е. развлекательного романа, - Грин кончает этот роман "happy end": Д. женится на дочери капиталиста, которая ради него бросает дом отца и вместе с Д. уезжает из Англии в страну, где еще воюют. Однако у читателя остается чувство тревоги за судьбу героев. Одна из главных мыслей романа - моральные ценности тесно связаны с миром политики - характерна для дальнейшего творчества Грина.

SOME NOTES ON HENRY JAMES'S PSYCHOLOGICAL REALISM

Tatyana Amelina

Latvian Polytechnical Institute

The fundamental principles of Henry James's aesthetics underwent very little change during the course of his long career which extended from the last days of the American Civil War to the middle of the first World War. From his initial critical review of Nassau Senior (1864) to his last in 1914 of "The Younger Generation" James's implicit demand with regard to literary composition has constantly been this: a realistic, self-contained representation of life.

According to James the true triumph of realism is embodied in the works of Balzac, Flaubert and Turgenev. (James, H., 1968, p. 228) In his criticism he used their achievement as a touchstone, emphasising the failure of many of the contemporary novels he reviewed by measuring them against the work of those great writers. If he appreciated Dickens or George Eliot at all it is only for the realism of their fiction. (James, H., 1968, p. 35, 64) The most memorable statement of James's insistence on realistic presentation appears in his 1884 essay "The Art of Fiction": "... the air of reality (solidity of specification) seems to me to be the supreme virtue of a novel - the merit on which all its other merits ... helplessly and submissively depend." (James, H., 1968, p. 83)

If from Balzac James had learned how to set a scene and from George Eliot the value of throwing an intellectual atmosphere over his story, it was from Turgenev that he learned his most important lesson. Like Turgenev he strove to get an insight into human motivation and took an interest in why people did as they did, rather than in what they did. In his complaint against readers who demanded adventure, James made a plea for the 'psychological adventure' as a sound subject for fiction: "And what is adventure - when it comes to that...? It is an adventure - an immense one - for me to write this little article; and for a Bostonian nymph to reject an English duke is an adventure

only less stirring, I should say, than for an English duke to be rejected by a Bostonian nymph... A psychological reason is, to my imagination, an object adorably pictorial; to catch the trick of its complexion - I feel as if that idea might inspire one to Titianesque efforts. There are few things more exciting, to me, in short, than a psychological reason..." (James, H., 1968, p. 94)

During his five creative decades James concerned himself with character above all else, and with people in relation to one another. Thus, basically his novels and tales are minute studies of human emotions. Characteristically, James's personages tend to subordinate their emotions and passions to their intellect; but James could show with extraordinary subtlety the force of passion and emotion beneath the intellectual façade.

Henry James's views concerning the relations between people in general and men and women in particular are vital for the general understanding his method of writing. In his fiction love is a force capable of depleting and destroying. Otherwise stated, women could influence men (and vice versa), change them for good or bad, but the result is always the same: one partner's lot is a stultifying dependency while the other is endowed with superior power, intelligence and insight in the course of the same relationship.

This process of depletion and nourishment can be especially accurately traced in "The Sacred Fount", one of James's later novels. Gradually the central idea of the book that love can be either a destructive or a life-giving force is unfolded for us: Mrs. Brissenden, who is years older than her husband seems to be draining him of his youth, herself all the while growing younger and more beautiful. Another character, Gilbert Long, who for years has been known to everybody as a heavy Adonis: commonplace and unsociable, undergoes the same kind of change, by draining the 'sacred fount' of May Serves, a woman once clever and beautiful, now dull and withered, he acquires greater physical and mental capacities.

James's views of the relations between men and women can be traced to the impressions of his childhood. In his

own family, his mother appeared as a woman of strength compared with his father, who, however, as the years went by, came to be a far more forceful character than she. Nevertheless, in middle life, James saw his father losing all will to live after the death of his wife. The writer was twenty-five when his cousin Minny Temple, to whom he was deeply attached, died. In a poignant letter to his brother William he wrote: "Among the sad reflections that her death provokes for me, there is none sadder than this view of the gradual change and reversal of our relations: I slowly crawling from weakness and inaction and suffering into strength and health and hope: she sinking out of brightness and youth into decline and death." (James, H., 1974, vol., p. 224).

The hero of one of James's early stories, "Osborne's Revenge", sees the heroine as a woman who "drained honest men's hearts to the last drop, and bloomed white upon the monstrous diet." (James, H., 1962-1964, vol. II. p. 151) In another early tale "De Grey: A Romance" the heroine fights the family curse which dooms the De Grey heirs to early death and for a short time succeeds in reversing it. Finally, nevertheless, it is she who "blindly, senselessly, remorselessly drained the life from his being. As she bloomed and prospered he drooped and languished. While she was living for him, he was dying for her." (James, H., 1962-1964, vol. II, p. 234). In "Longstaff's Marriage", as in "De Grey", one or the other of the lovers must die; their attraction for each other means depletion or extinction. And in this story it is the woman who dies - like Minny Temple - and the man who survives.

Finally, at fifty-seven, James gave this idea its most elaborate statement in "The Sacred Fount".

One of James's major novels "The Ambassadors" has an interesting carry-over from the "Sacred Fount". The main character Madame de Vionnet is again a May Serves, at whose "sacred fount" Chad had acquired poise and a measure of polish. It is she who is left depleted at the end. Some slight evidence of the same idea can be also found in "The Portrait of a Lady". In the opening pages of the novel James describes the Touchett parents as seen by their son

Ralph: "His fater, as he had often said to himself, was the more motherly, his mother, on the other hand, was paternal, and even, according to the slang of the day, gubernatorial." (James, H., 1963, p. 34)

To sum up the essence of a Henry James story would be to say that the drama of every one of them is built wholly out of the tensions of human relationships. His interest in people's psychology led him to explore special methods of narration which would accurately render the consciousness of his characters.

James was one of those writers who claimed that a work of fiction creates the greatest illusion of truth when it grows out not of the author's narration so to speak, but of his personage's observations and perceptions.

This was a protest against the intrusive, omniscient and omnipotent author, whose voice is clearly heard narrating the action, offering explanations and explicitly regulating the reader's sympathies. In his early criticism, James censured Trollope for his frequent intrusions and his wish to talk about his story. (James, H., 1968, p. 36). And at the end of his career James is still addressing himself to the same problem of the destructive effect of the author's presence. In praising Joseph Conrad's effective use of the character of Marlow to solve that narrative problem, he reaches this conclusion: "We take for granted by the general law of fiction a primary author, take him so much for granted that we forget him in proportion as he works upon us, and that he works upon us most in fact by making us forget him." (James, H., 1968, p. 381).

It is true that in James's own fiction his narrative voice is often perfectly discernible: he intervenes frequently and boldly to speak of "our hero" and "our tale". But the question here is of the effect of those intrusions, whether the narrator's voice speaks with authority - the authority of the all-knowing and all-powerful creator of his fictional world. The effect of James's intrusions is precisely the opposite of that: they are usually an implicit denial of that authority. James's own word on the matter is well represented in a letter to one of his young admirers, the novelist Hugh Walpole. Of "The Ambassadors", which

James considered his best work, he says: "All of it that is of my subject seems to me given - given by dramatic projection, as all the rest is given." (James, H., 1974, p. 425) "Dramatic projection" indicates first and foremost, the expressive, nondiscursive technique that James admired and sought in his own fiction.

One aspect of James's artistry that merits special mention, partly because of his extensive and original use of it and partly because it led directly to subsequent advances in the art of modern fiction, his exploitation of the "point of view technique". James looked upon it as an obvious effective means of removing narrative authority from the hands of an omniscient and omnipotent author. The author's knowledge is shifted to the attributed vision and knowledge of a given character or characters: we are shown what they might see, told what they might hear, allowed the interpretations, inferences, and explanations of which they alone might be capable. "Point of view" serves a means of focusing the action of a story, of directing attention to the most important aspects of the action, to the most pertinent details of description, thus lending tacit emphasis to the idea of a story. Besides, it is a means of limiting the action and consequently controlling the area and even the nature of the reader's responses. These will have been awakened, James felt, through the interest that arises from the characters concern with the meaning of what is going on: the reader is involved sympathetically by the interpreting personages.

As James's adroitness in the use of "point of view" increased, he tended to direct the interest more and more to the focussing character, whose importance grew with the ability to speculate and comment. Ultimately, the development of this narrative technique would lead to James's writing novels and tales in which the hero would be his own historian - which sounds like no novelty - but in a new way, which implied that what would "happen" in such stories, that is what would matter, would be less and less the action in which the hero is involved, but increasingly what he thought about that action, what it meant to him, what difference it made to him, and what difference it made in him.

With this purpose in mind, James used the point-of-view device extremely skilfully both in a first and third-person narration. In "The Sacred Fount", which is a first-person narrative, the very voice of the hero recounts the story. The narrator, instead of telling us something about himself in the traditional manner of such self-revelatory fiction, plunges us at once into the story itself.

The story-teller, never named, or identified, and never described physically, takes a train from London to Newmarch where he is to join a house party for the week-end. He shares a compartment with two acquaintances who are also bound for Newmarch: Gilbert Long, a man the narrator has always found to be depressingly dull, and Mrs. Brissenden, who seems much younger and prettier than she had appeared before.

Very soon we discover the narrator to be a man addicted to close and subtle observation, inordinately curious, and constantly piecing together the evidence presented to him by his eyes and ears. He is deeply puzzled by the strange transformation in Mrs. Brissenden and some signs of unusual alertness and intelligence in Gilbert Long. This theme preoccupies the narrator during the remaining day and a half at Newmarch.

As the narrator becomes increasingly absorbed in his speculations, he is disturbed by the thought that he is invading other people's privacy. One of the characters, Ford Obert, offers reassurance. When the narrator wonders whether he should "nose about for a relation that a lady has her reasons for keeping secret", Obert replies this is harmless and "positively honorable" so long as the investigator sticks to "psychological evidence". He observes that "resting on psychologic signs alone, it's a high application of the intelligence. What's ignoble," he adds, "is the detective and the keyhole". (James, H., 1953, p. 60).

The narrator indeed pursues his researches as a "high application of the intelligence." He studies the guests at Newmarch, he wanders through the rooms and in the grounds; his observation is merciless, he watches for signs, listens for stray remarks; he is a detective of the intelligence, terribly proud of his ratiocinative capacity

and his insights. Yet doubts begin to arise. Isn't he the victim of a "ridiculous obsession?". He admits to agitation and anxiety. Early in the book he refers to "the common fault of minds for which the vision of life is an obsession" to seek "a law that would fit certain given facts". He warns himself against the grouping of such facts" into a larger mystery... than the facts as observed, yet warranted." (James, H., 1953, p. 38).

Besides, the reader is cautioned not to remain passive and not to receive the whole story from the narrator by the simple fact that the narrator is extraordinarily vain over his powers of observation and insight: "I alone was magnificently and absurdly aware - everyone else was benightedly out of it ..." (James, H., 1953, p. 74). "I, in my supernatural acuteness", (James, H., 1974, p. 112) he again remarks at another point of his selflaudation, and goes on to speak of his "plunges of insight" and the "joy of the intellectual mastery of things unamenable, that joy of determining, almost of creating results!" (James, H., 1953, p. 136).

The narrator describes himself - as the end of the New-march week-end approaches - as having created a veritable "palace of thought". What follows is the anti-climax: Mrs. Brissenden, apparently stirred up by the narrator's continuing 'researches', asks to see him late in the evening. They have a long talk - the narrator unrolls his speculations with great subtlety, stating some of them as hard fact, only to find Mrs. Brissenden angry. "Of course you could always imagine - which is precisely what is the matter with you," (James, H., 1953, p. 310) she observes as she deflates the narrator's theories. At another point she says, "You see too much." (p. 193) At others she tells him "You talk too much." Again: "You're abused by a fine fancy." (p. 208) And still again, "You built up houses of cards." (p. 310) And finally, point-blank: "I think you're crazy." (p. 318) In other words, the very testimony he has accumulated becomes questionable and we are asked by Henry James to determine the credibility of the witness and keep two separate things distinct: a story which the narrator is spinning and a reality we are supposed to visualize from

what he tells us. The final conclusions are left to the readers to draw. And this is the core of James's narrative method.

We find its most subtle manifestation in "The Turn of the Screw" where the reader is led to the point of mystification. There are, so to speak, three narrators in this story. The first is some individual, who begins by telling us, "The story had held, round the fire ..." (James, H., 1962, p. 291) This unidentified first narrator goes on to mention a second personage, Douglas, who briefly takes over the narrative. He tells of a ghost story with a special "turn of the screw". It is in an old manuscript; and Douglas then describes the writer of the manuscript, the governess. He is, in a sense, a second narrator - but not in reality; his account, in turn, is being quoted or summarized, by the first narrator. Then it is Douglas who begins to read the story, and the third and most important narrator - the governess, takes over. The story we finally are given is hers. Douglas and the first narrator disappear.

Such is the extremely elaborate setting provided for us by the author - a setting by which he withdraws and places between himself and his audience a series of narrators. Each narrator provides a certain set of facts which are not evaluated for us. The question at issue is the credibility of the principal witness. And James's attitude is one of complete neutrality. He is so 'neutral' that he leaves a wide margin for the imagination of his readers, who, now for several decades, have been adding material from their own minds to the story.

The technique of limiting the author's knowledge to that of one or several characters has been elaborated by James in a third-person narrative as well. To heighten the illusion that it is indeed that particular character's view we are getting rather than the author's idea of it, James often couches his narrative or descriptive passages in the very idiom of the character in question; furthermore he sometimes gives such passages the dramatic quality of discourse, so that the reader's impression from this sort of material is quite like what he would get from hearing the conversation of the characters.

One of James's most interesting experiments in illuminating the central issue of the novel through a series of reflective scenes occurs in "The Awkward Age". Each of the ten books in the novel bears the name of a character whose view of the central concern is dominant in that book. In the last book Nanda Brookenham herself, the central figure, is given the role of an analytical observer. No character - not even Nanda - is allowed to give complete elucidation: the sum of the reader's evaluations of all the characters' reflections is necessary to pass judgement.

In Henry James's fiction the device of the point of view always plays a two-fold role: the focus-character's view initially appears to illuminate the central issue, but gradually is understood to concentrate, as if reflexively, on the viewer himself. For example, the unnamed character of "In the Cage", whose point of view dominates the story, a poor young woman employed in the 'cage' of the telegraph and postal office, lives a delightful vicarious existence in the world of Lady Bradeen and Captain Everard through the medium of their telegrams. The wonderful moment arrives when she enters that glamorous world, briefly, to add her adjustment to their lives. It is not the action of Lady Bradeen and Captain Everard that matters, but the cage-girl's perception of that action; in other words not the objective reality of their world, but the psychological reality of the girl's world provides the interest.

James's extensive experiments in the point-of-view technique were of paramount importance in the development of modern prose. Many of his innovations have entered into the very texture of twentieth-century fiction. As one of the first modern psychological analysts in the novel his influence has been pervasive. Joseph Conrad, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Katherine Anne Porter, E. M. Forster, Dorothy Richardson, Graham Greene are among the many writers who derived aesthetic notions or narrative technique from the fount of Henry James. No wonder that even during his lifetime many of his fellow-novelists in America and abroad spoke about him in their midst as "Master".

REFERENCES

1. James, H. Selected Literary Criticism. - London: Peregrine, 1968.
2. James, H. Letters in 2 vol. Ed. by Leon Edel. - Harvard: Harvard University Press, 1974.
3. James, H. The Complete Tales of Henry James in 2 vol. Ed. by Leon Edel. London, 1962-1964.
4. James, H. The Portrait of a Lady. - N.Y.: Signet Classics, 1963.
5. James, H. The Secret Fount. - N.Y.: Grove, 1953.
6. James, H. The Turn of the Screw and Other Short Novels. - N.Y.: Signet Classics, 1962.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА ГЕНРИ ДЖЕЙМЗА

Татьяна Амелина

Резюме

Внимание Генри Джеймса, романиста и новеллиста, направлено на изучение внутреннего мира, причем писатель избегает однозначного толкования психологических черт, свойственных его героям. Он раскрывает сложную систему их взаимоотношений и взаимодействий с другими персонажами, в процессе которых выявляется духовный рост одних или, напротив, духовное оскудение других. Характерной особенностью прозы Джеймса является отказ автора комментировать события и действия персонажей. Выводы не навязываются читателю, он сам должен уловить подлинный смысл изображаемого как бы без посредничества автора. Среди художественных средств, способствующих такому восприятию, особенно выделяется прием изображения действия с точки зрения одного или нескольких персонажей. По ходу анализа ряда произведений Джеймса отмечается своеобразная роль повествовательной точки зрения и их композиции и в осуществлении художественных замыслов писателя.

MID-CENTURY BRITISH DRAMA

Hilja Koop

Tartu State University

When taking a retrospect view of postwar British drama one has to conclude that the most fruitful and promising years were the end of the '50s and the beginning of the '60s. This was the time when a number of talented young playwrights from lower classes made their debut on the British stage bringing along new themes, new characters and a new approach to playwriting in general. John Osborne, Arnold Wesker, Shelagh Delaney, John Arden and Brendan Behan won the highest critical acclaim among them. They revived the traditions of critical realism in British drama showing no respect for the canons of the well-made play. Rebellion against their contemporary society is characteristic of all the new playwrights. They were at war with middle-class morals, conventionalities, religion, social institutions and conventional university education.

The nature of their work was determined by the peculiarities of social life in England at that time. The immediate post-war years were full of a mood of relief and hope for a better life, but the mood began to change in the fifties. Bourgeois democrats were getting bitterly disappointed in the so-called "new-socialism" of the Labour Party. Although a certain increase in the people's living standard was obtained, class remained an obstacle to opportunity and any real achievement was impossible for the majority of people. The cold war tensions were high, racism flourished in petty-bourgeois morality. England was dragged into colonial wars around the world. Millions of English people came to see that the promised land of "new-socialism" was illusory, it was in striking contrast with reality. It "promised" nothing but a dreadful atomic war and chaos. The forced withdrawal of British troops from the Suez Canal zone was a reminder that the days of colonial might were over. All expectations for changes in political, economic and cultural life had turned out in vain, the disillusionment was profound. Young people were searching for a world they could

believe in and ideals that could inspire them and found none. This sharp contradiction between hopes and reality made the young playwrights break with the pre-war and war-time literature in order to bring in a new kind of hero to express their hopes, fears and disillusionment.

The young playwrights denied not only the bourgeois way of life in postwar England, but also the drama of the 1940s and 1950s which either upheld the Establishment values or neglected burning social issues altogether. For many years the West End stage had been a middle-class preserve: middle-class writers wrote mainly for middle-class theatre audiences. The domestic life of the bourgeoisie and the problems of morality were in the centre of drawing-room comedies, detective dramas and marital farces. The general situation of British drama was well summed up by George Devine, the first artistic director of the English Stage Company: "Too many of our playwrights are out of touch with life as we live it. They deal with society that has passed away and write in a language that is dead to most of us, the language of the aristocracy living in upper Kensington" (*Plays of the Modern Theatre*, 1970, p. 7). Having lost all of its essential functions, drama came to be regarded as recreational only. This divorce of the British theatre from real life made itself most acutely felt by the mid-fifties. Theatres, especially smaller ones were closing through financial difficulties. People had lost interest in the theatre. It was evident that British theatre had come to a dead end. The best that was done in the theatre at that time was the revival of classical plays. But besides classical plays there is always a need for contemporary plays where the spectator can identify himself with the characters and recognize their problems as his own. The young playwrights were facing the task of liberating the British theatre from the middle-class domain and bringing real life and relevant contemporary problems on the British stage.

The "break through" came with the production of John Osborne's "Look Back in Anger" on May 8, 1956. The play and the year are well known to anybody interested in the post-war British theatre. The year was immediately declared the turning point and the beginning of the revolution in Eng-

lish drama and theatre because a new kind of play and a new kind of theatre had emerged. It was the year when the English Stage Company was founded with the purpose of giving a stage to contemporary British plays with something new to say. John Osborne's play was the third play on its programme. In the 1950s Jimmy Porter, the hero of the play became a symbol for "the angry young man" thoroughly dissatisfied with his surrounding life. Jimmy is a twenty-four-year old redbrick university graduate who makes his living by keeping a sweetstall. He feels frustrated that his life is dull, drab and purposeless. His education has not provided him with any qualification for life, there is no application for his energy and talent. He feels embittered and infuriated at everything and with everybody. His frustration finds expression in outbursts of anger mingled with pain and despair against a world where nobody cares for anything, where all ideals have been trampled underfoot and where even the death for "grand designs" has become ridiculous, for the designs are not grand any more. Jimmy is longing for honesty, vitality and enthusiasm. "Oh, heavens, how I long for a little ordinary human enthusiasm. Just enthusiasm - that's all. Why don't we have a little game? Let's pretend that we are human beings and we are actually alive." (Osborne, J., 1957, p. 15). Society has no need for Jimmy's energy and enthusiasm, his life is slipping away. Jimmy's rebellion is futile, his anger is blind. He does not know who is to blame for the loss of his life. His rebellion ends in defeat as he has no goals to fight for. He is not equal to doing anything, he just utters words full of wrath and despair. Nevertheless, Osborne managed to create a type characteristic of his time, "the post-war young rebel without a cause." The author made the character theatrically effective by writing dialogue that exactly caught the idiom, the tone and temper of a large section of young people and expressed their fears, feelings of frustration and rebellion. The play made the theatre-goers think and argue about what they had seen. It restored their trust in contemporary drama.

"Look Back in Anger" opened up the road for other new playwrights: J. Arden ("Sergeant Musgrave's Dance"),

B. Behan ("The Quare Fellow"), S. Delaney ("A Taste of Honey"), A. Wesker ("Roots", "The Kitchen"). All these playwrights were gathered under the term "the new wave". They were welcomed as writers with something new to say, and a wholly individual way of saying it. The artistic vitality of the new wave came from an upsurge of attitudes, diction, and characters that were formerly unknown to the English stage. The new playwrights managed to shock the genteel London audiences with the fact that none of them had university education (with the exception of John Arden) or any preparation for literary activities. On the other hand, they had got intimate knowledge of the material they were writing about through various life experiences. Most of them came from working-class families and had been actors or workers of some kind in theatre. The "angry" young East-End writers were accepted and their plays were staged despite the unpleasant problems they set up to the educated London audiences to think over. A different social background meant a different world outlook, different attitudes to life, different aesthetic principles and a new approach to art. The new playwrights were not interested in the drawing-room problems of the upper middle class. The action of their plays was carried from drawing-rooms into kitchens, attic bedsitters, streets, wretched pubs, market-places, prisons, etc. People from lower ranks of society became predominant in all the new plays. There were workers ("Chicken Soup with Barley" by Wesker), cooks ("The Kitchen"), rank-and-file soldiers ("Sergeant Musgrave's Dance") and market-stall keepers ("Look Back in Anger") among them. We also meet with social outcasts and representatives of "shady" professions: prostitutes, thieves, burglars and other criminals ("The Quare Fellow" and "Hostage" by Behan, "A Taste of Honey" by Delaney). Theatre started to speak in a new language. The new playwrights discarded "the respectable language" of the upper middle class and replaced it by the common everyday speech of the working people.

New characters in a new milieu brought along new problems. The problem of social injustice was the basic problem of the new plays, as it reduced the majority of people to a miserable existence, to boredom and monotony of life that

offered no testing of courage, no application of talent or energy ("Epitaph to George Dylan" by Osborne and Creighton, "The Hamlet of Stepney Green" by Kops, "Look Back in Anger", etc.).

The dehumanizing effect of labour when man is alienated from it is one of the problems in Arnold Wesker's work. Wesker is indisputably the playwright who is more than any other concerned with the condition of working people. It is in his plays, especially in "The Kitchen", that the inhuman inexorable social machinery and its frustrating effect on human beings is exposed most passionately and powerfully. Wesker depicts a day in a sweaty and noisy hotel kitchen where the cooks have to turn out two thousand meals a day. Wesker depicts not so much what the men do in the kitchen than what the kitchen does to the men. The cooks are expected to perform their monotonous tasks accurately and with hectic speed. Any creative work is utterly superfluous, even undesirable, and in the mad rush of work there is hardly any time for really human relations between the workers. Yet creative work and truly human relations are the two indispensable conditions of genuinely human existence. Human beings deprived of these two "privileges" cease to be human. Paul, one of the cooks, says: "The world is filled with kitchens, and when it's filled with kitchens you get pigs." And this is what actually happens on the stage. There are always petty quarrels and fights that begin for no apparent reason and often grow into absurd but long lasting hatred, there is treachery in love, cruelty, greed - there is everything, that debases a human being and takes him farther away from his normal human condition. The cooks in a vague groping way express their longing for a better, worthier existence. But they are helpless before the overwhelming power of the social machinery, and unable to free themselves from its grip. The kitchen with its hissing oven stands as a symbol for the imprisonment of his characters' working life, it stands as a symbol for a world that has no time for friendship, understanding or creative work.

Unjust society for Wesker as well as other playwrights of the "new wave", is, first and foremost, one where human

dignity is trampled underfoot, where their inalienable right to genuinely human existence is encroached upon. The question of how to abolish social injustice is, thus, equal to the question of how to protect human dignity. Wesker believes that participation in the cultural life is one of the preconditions for a richer and fuller life. It was Wesker's aim both in his plays and in his practical activities connected with "Centre-42"² to propagate art among working people. Wesker believed that a person who is stirred by some cultural activity is more likely to be stirred by social and moral injustice. This idea finds reflection in Wesker's "Roots". Beatie, the central character is a simple peasant girl from Norfolk. Like her people she has been fond of the least demanding kinds of entertainment - comics and horror films. But at the end of the play we learn that her taste has developed, she has come to understand and love genuine art under her boy-friend's influence. She is painfully aware of the fact that her people have no roots in anything, they have no beliefs, no convictions, no class consciousness. Beatie has become a person in her own terms, part of her class, aware of its problems. The message of the play is the following: passivity spells death, workers must fight for culture and education, for a better and fuller life.

Humanism as the only positive force in the world where violence and inhumanity reign supreme, belief in man and the need for love as the only refuge from the cruel and absurd world make up the subject matter of many plays. In love one can find tenderness, warmth and understanding, everything that is symbolised by "the taste of honey" ("Taste of Honey" by S. Delaney). All-embracing humanism is especially characteristic of Behan's work ("The Quare Fellow", "Hostage"). Even the most depraved can win his sympathy as long as they have retained the faculty of

² Resolution number 42 at the Trades Union Congress in 1960 requested the General Council to examine workers' participation in cultural activities. A. Wesker with some fellow-artists formed Centre 42. His aim was to bring the arts to the neglected working-class.

human feelings: love, friendship, helpfulness or at least compassion. The social outcasts in his plays often appear to be more capable of these feelings than the members of the privileged classes.

Rebellion against the Establishment and the democratic pathos, humanism and a search for positive values characterized the plays written during the end of the '50s and the beginning of the '60s.

By the mid-sixties the general situation in British drama had greatly changed due to the commercial spirit of the British theatre. The 1965-66 season proved that "there was no longer a place in London for a small theatre specializing in New British work" (Marowitz, Ch., Trussler, S., 1967, p. 13). Producers were looking around for ready-made successes to avoid financial risks. In 1965 the Royal Court abandoned repertory and gave its main attention to classics. It started to act as a subsidised launching pad for West-End productions. Originally the policy of the English Stage Company at the Royal Court had been to give a stage to contemporary British plays with something new to say, "to discover and develop playwrights over a period of time and protect them against financial failure and critical attack." (Goodwin, C., 1975, p. 28) The discovery and development of playwrights moved away from London into regional theatres and touring companies. British theatre critics unanimously agree that the commercial spirit in the theatre is harmful to the development of social drama. "Everything in the London theatre - the easily bored public, the precarious finances, the restlessness of policy makers - conspires against long-term growth." (Marowitz, Ch., Trussler, S., 1967, p. 15) As a result, contemporary plays dealing with burning issues of the day were virtually missing in the late '60s.

Edward Bond became the most talked about and variedly judged playwright of the '60s. He came to prominence with his play "Saved" (1965) and critics started to speak about "the second wave", David Mercer and Peter Barnes being the other major playwrights of the time. The play caused an uproar and was banned at first for the unprecedented cruelty of the scene where a baby in the pram is killed by a group

of youngsters. They smear its face with excrement, squeeze and punch it and finally stone it to death with the mother watching indifferently from a distance. The scene caused much controversy among critics and theatre-goers. However, some British critics consider the violence credible and the characters recognizable as uneducated and badly motivated youngsters who drift aimlessly through life indulging in casual sex and mindless violence. They believe that the play reflects the emptiness and futility of the lives of a certain section of British youth (Kerensky, O., 1977, p.43).

Bond's other plays written in the '60s are parables, far removed in time and place ("Early Morning", "Narrow Road to the Deep North"). Many people found his plays objectionable for the scenes of sickening cruelty and sadism, "his obsession with violence and his skill in presenting it with detailed relish" (Kerensky, O., 1977, p. 46). The plots of his plays are often rudimentary, presenting a succession of happenings. In the lengthy introductions to his plays Bond appears as a severe critic of his contemporary world, he also explains the aim of his work. In his opinion cruelty is the main characteristic of his time and people and he considers it immoral not to write about it.

Bond says that he writes about cruelty as naturally as Jane Austen wrote about manners. Bond claims to use violence in his plays as a means to open people's eyes to what is happening around them. Bond's plays, being mostly placed in historical or exotic settings, and being novel in the handling of the subject matter were not always understandable to the audiences. However, in the '70s Bond developed into a serious social writer who ascribed the cruelty in life to social reasons rather than to man's perversity. (Фридштейн Ю.Г., 1979).

The plays of the late '60s were still set in the "kitchen sink" milieu, but the problems discussed failed to excite theatre audiences at large. Playwrights failed to articulate what other people were feeling.

The "second wave" playwrights claimed to be against petty-bourgeois smugness and concerned with social problems, aiming to make the audiences alert to cruelty and

violence in the modern society. However, both British and Soviet critics agreed in the '60s that the scope of social and moral problems in the plays had greatly narrowed. The hero of the plays was not seeking for any humanistic values, he was not fighting against the cruel order of things, just the other way round, he got assimilated to the worst of circumstances being a victim of his own perversity (Мектаров Д., 1967, с. 140). After the abolition of the Lord Chamberlain's powers of theatre censorship four-letter swear words, nudity and sexual perversion seemed to be a norm. "Frequently these things were used merely for shock value or for commercial motives. Too often writers, producers and even critics seemed to think that obscenity and extreme sexual permissiveness constituted interesting high-brow theatre" (Kerensky, O., 1977, p. xix). In this respect the plays were tediously alike. According to V. Ryapolova the plays of the new generation of English playwrights were unpleasant only outwardly but in themselves they were not dangerous, they did not threaten the foundations of the Establishment whereas the plays of "the angries" were powerfully anti-Establishment (Ряполова В.А., 1970, с.136).

In the '60s London became the scene of theatrical experiment. Much attention was paid to new techniques and methods of production. The aim of the avant-garde theatre was to break down the barrier between the actor and spectator and involve the latter directly in the dramatic experience, thus taking the theatre back to the ritual where the whole tribe participated in the ritual war dances or fertility rites. The avant garde theatre theoreticians demanded that the stage should not be a representation of real life, but a platform for the direct revelation of human emotion from actor to audience. The spectator should be drawn right inside the dramatic experience. Accordingly, the element of spontaneity - improvisation and direct audience participation - was important, the actor moved among the audience and the spectators could take part in the performance. The written script was often discarded altogether. The spectators were asked to suggest words on which the actors could improvise. "Shock" was an important

element in the experimental theatre. Spectators could be shocked by anything - the absolute nudity of the actors or the absence of any kind of taboo, anything could be imitated on the stage. Another feature of the experimental theatre was the free handling of classical plays. Marowitz's collage based on "Hamlet" reduced the play to "a twenty-minute random synthesis of Oedipalism" (Elsom, J., 1976, p. 145). A new form of the play - the happening - was created. The Experimental Theatre also practised circus and music hall clowning, songs, dances, mime and burlesque. Collage was widely used: acting alternated with filmstrips, projection of newspaper clippings, etc. Images became much more important than words, the work of the ensemble more important than that of the individual actor. The wide experimentation was inaugurated by two events from the years 1963-64, the establishment of the Traverse Theatre in Edinburgh by Jim Haynes and the open workshop session run by Charles Marowitz with Peter Brook and the members of the Royal Shakespeare company in the LAMDA drama school theatre, under the general title of The Theatre of Cruelty. The title and the main inspiration came from the manifestos Theatre of Cruelty 1 and 2 by Antonin Artaud, the French director, actor and theoretician of the avant-garde theatre. Artaud believed that some primeval impulses towards destruction and creation that belong to the dark unconscious of the human mind control man's life. He wanted the theatre not to imitate the surfaces of life, but "to grope beneath the surface, scratching the nerves under the skin." He wanted a theatre of violent physical image, of "ritual" and "shock", of mime and non-verbal cries (Elsom, J., 1976, p. 144).

Peter Brook with his "Theatre of Cruelty" demonstrated how experimental techniques could be successfully applied to the production of the classics. Brook handled the scripts of classical plays freely and adapted them to new purposes to reflect the problems of the day such as racism, the war in Vietnam, etc. ("The Tempest" by Shakespeare, "Antigone" by Sophocles). Brook's other prominent productions were "Public Bath", "Marat/Sade" and "US".

Remarkable results in the search for new techniques

were gained by Joan Littlewood and her "Theatre Workshop". Littlewood resorted to the music hall techniques - mime, songs, dances, burlesque. In her esthetic conceptions Littlewood is close to Brecht, her productions stand out for the deep social analysis. She has a bent for the comical, for parody, irony and satire that distinguished the social drama in the '70s. One of her most popular productions was "What a Lovely War" (1963), a play about World War I. In this play the main emphasis was laid on the madness of wars, the absurdity of the loss of human lives and the immense profits that imperialist war-mongers make.

A noticeable feature at the end of the '60s was the birth of the fringe, or alternative theatre. The fringe theatre is largely indebted to Peter Brook's and Joan Littlewood's activities in the theatre. The plays of the fringe theatre, especially "the agit-prop"^x companies, deal with political problems, also everyday problems of married life, women's emancipation, etc. The most prominent dramatists writing for the fringe are John McGrath, David Hare, Trevor Griffiths and John Arden. Their plays were performed in factory clubs, cafés, attics, anywhere they found an audience eager to listen to them.

If one takes a look at the list of plays performed in the '60s, an uncomfortably substantial part belongs to comedies, musicals, thrillers and the kind, some of which may be near permanencies. Drawing-room dramas by Ben Traverse, Peter Ustinov and Noel Coward continued to attract audiences. The success of the well-made play which aims to amuse people and not to reform or edify them lies in the brilliantly constructed plot, the witty and polished dialogue and the comic spirit. One cannot blame the audiences who seek for a few hours' relaxation after "being thoroughly exhausted of raging along with Osborne, washing the dirty dishes with Wesker's characters and being petrified with fear before the absurdities of human existence when contemplating over Pinter's plays (Гринберг, М.. 1968, с. 148).

^x agitational propaganda

Due to the changed theatrical atmosphere in the '60s, the year 1956 that had so enthusiastically been called a "break-through" and "the beginning of a revolution" in British drama, came to be called "a false dawn" as the revolution had ended in a compromise (Marowitz, Ch., Trussler, S., 1967, p. 11). It is true, the dramatists of the '60s were not able to recapture the embattled mood of the '50s and yet it is necessary to acknowledge the changes that have taken place in British theatre - the growth of subsidised theatre companies, relaxation of censorship and the revival of social drama that got a new impetus in the '70s.

REFERENCES

- Cavan, R. Drama. - Books and Bookmen, 1972, vol. 17, No 9. p. 88.
- Elsom, J. Post-war British Theatre. - London: Henley and Boston, 1976.
- Goodwin, C. Lament for the Theatre Upstairs. - Plays and players, 1975, No. 8.
- Kerensky, O. The New British Drama. - London: Hamish Hamilton, 1977.
- Plays of the Modern Theatre. - Leningrad, 1970.
- Osborne, J. Look Back in Anger. - London: Faber and Faber, 1957.
- Гринберг М. Безобидная дробь насмешек. - Театр, 1968, № 2, с. 147 - 157.
- Ряполова В.А. После гнева - усталость. - Театр, 1970, № 3, с. 131 - 136.
- Шестаков Д. Противостояние. - Театр, 1967, № 1, с. 154 - 166.
- Фришштейн Ю. Г. Социальная английская драматургия 1960 - 70 годов и Театр Эдварда Бонда. Автореферат канд. дисс., М., 1979.

АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА В СЕРЕДИНЕ СТОЛЕТИЯ

Хилья Кооп

Р е з ю м е

В статье рассматриваются основные тенденции развития английской послевоенной драмы. В начале 50-х годов английская драма переживала глубокий кризис. Коммерческий театр был в основном развлекательным. Отсутствовала отечественная драматургия, где бы отражались социально-политические и моральные проблемы современности. Перелом произошел в 1956 году, когда была поставлена пьеса Осборна "Оглянитесь во гневе". Пьеса отражала глубокое недовольство молодого поколения интеллигенции окружающей жизнью, где отсутствуют возможности для развития личности, условия для применения своих способностей. В пьесе отражается протест против общества без идеалов, где господствуют равнодушие и безразличие по отношению к человеку. Пьеса Осборна проложила путь другим талантливым драматургам, как Арнольд Уэскер, Брендан Биэн, Шила Дилени, Джон Арден.

Конец 50-х и начало 60-х годов отмечены активным ростом молодой социальной драматургии. Дух нового движения - демократизм, обращение к быту человека из низов. В этих пьесах ставятся острые и актуальные проблемы современного мира, которые развенчивают фальшивые ценности официальной идеологии.

Английскую драматургию конца 60-х годов характеризует сужение эстетического и социального диапазона. В глаза бросаются сцены жестокости, ставшей нормой в новейшей английской драме. Смелость и новаторство драматургов так называемой "второй волны" часто сводятся к равнодушной демонстрации жестокостей и патологичности персонажей.

Самым замечательным и особо оцененным драматургом "второй волны" является Эдуард Бонд.

Статья рассматривает также деятельность экспериментального театра и возникновение политического или "фриндж" театра в конце 60-х годов.

SOME ASPECTS OF KURT VONNEGUT'S LATER WORK

Reet Sool
Tartu State University

Kurt Vonnegut, Jr. no longer needs special introduction. An author of nine novels, two plays and two collections of short stories, to say nothing of numerous pieces of publicistic writing, he has firmly established himself, if not as a major novelist of Saul Bellow's calibre, yet undoubtedly as a prominent writer on the American literary scene.

His wide and somewhat wild popularity with the young has been a constant conversation piece among the critics ever since his first 'really' popular novel "God Bless You, Mr. Rosewater, or Pearls Before Swine" came out in 1965. Vonnegut's favour with youth increased steadily through the late 1960s to culminate in the early 1970s. It did, in fact, give reason to speak about a cultist attention among the under-30-s, comparable to that of Jack Kerouac a decade earlier.

At the moment, though, the superstardom of the publicity-tortured author seems to be fading, allowing him and his critics to look more calmly and objectively back at his long and contradictory literary career.

Since Vonnegut's first novel appeared in 1952 and his latest (as of this writing) in 1976, we have chosen for closer inspection and accordingly termed as 'later work' the novels which were published from the year 1969 onward, with the exception of the space fantasy "Venus on the Half-Shell" which came out in 1975 and was, if we are to believe the cover, written by Kilgore Trout, a reoccurring Vonnegutian character. Such deliberate extraction leaves us with three major works to discuss: "Slaughterhouse-Five, or the Children's Crusade" (1969), "Breakfast of Champions, or Goodbye Blue Monday" (1973) and "Slapstick, or Lonesome No More" (1976).

.

It is generally believed that the craziness of the sixties provided ample material for writers like Vonnegut, Heller, Pynchon, Barth and Donleavy, to mention only a few. The presidential assassination, followed by a number of other political murders, inaugurated the decade which was to end in the shootings of students at Kent and Jackson Universities and the worst catastrophe that had ever befallen the United States - the war in Vietnam. No wonder the generation having had to witness all this has sometimes been described as surprise-proof. Anything was expected at any time, people were forced to start adjusting to life under the shadow of thermonuclear war. In addition, the bitter and confused memories of Hiroshima and Auschwitz, a succession of wars from Korea to Vietnam, ravages to the natural environment, renewed awareness of poverty and racial discrimination in America - all these created a mood of crisis that no writer could entirely ignore. The sense of incongruity and absurdity characteristic of the social atmosphere got into the key novels of the period, less through their actual subjects than the whole mode of imagination. Kurt Vonnegut serves as a fine example in this respect.

"Slaughterhouse-Five" is a rather unconventional novel about the war. Half-autobiographical, half-fictional, it renders with great intensity the author's feeling of moral uncertainty and agony connected with World War II. The brilliant first chapter in which we are given the story of 'how it was' straight, overwhelms in artistic depth the purely fictional fable that follows. Through the autobiographical element we are given a strong sense of what it was like to write about the firebombing of Dresden, knowing that the author was there himself, an American prisoner of war helpless under the American bombs. Vonnegut keeps the promise he makes - by no means can the novel be regarded as a glorification of war, there is no part for "...Frank Sinatra and John Wayne or some of those other glamorous, war-loving, dirty old men" (Vonnegut, K., 1969, p. 13) in it. At the same time the author's approach lacks moral simplicity as to the central event (Dresden) and its aftermath. In fact, the novel tells us less about history than

about the cultural tone of the period it was written. Vonnegut returns to World War II not simply because it was his own poignant formative experience which needs to be told in order to ease the pain, but rather because the unsolved moral enigma of that period still exists in contemporary life. In this context the Dresden holocaust acquires a much broader significance and the reader is faced with graver questions than realized at first glance.

Instead of choosing what might seem more obvious for the majority of Americans - the Nazi atrocity - Vonnegut has concentrated on the problematic British-American air-raid. This shifting of focus enables him to raise questions that have in one way or another been central to all his novels: what is the significance of human suffering? Which are the standards that man can use by making moral judgments? Is it possible for human beings to be other than cruel to one another?

"There is nothing intelligent to say about a massacre," (Vonnegut, K., 1969, p. 17) Vonnegut asserts and proceeds to describe the bizarre adventures of his allegorically named protagonist Billy Pilgrim. This contemporary pilgrim, however, does not progress but becomes 'unstuck in time' instead. He keeps uncontrollably enacting different moments of his life in a society which is equally absurd and hostile both in war and peace time. The world around him has entirely devoted itself to hating and maiming human beings. The 'time warps' which layer the action, make all the disasters that ever befell Billy, happen simultaneously. Experiments with time help the author to express the insanity of his age.

In Vonnegut's opinion war keeps people from being characters, and this is exactly what has happened to Billy. He is extremely passive, an innocent childlike man led into slaughter like the children into the Children's Crusade - hence the subtitle. The affinity between men at war and uncomprehending children has been stressed throughout the novel, not to suggest that war is childish but to indicate the helplessness of men caught up in it. Holocausts like Dresden are too much not only for Billy, but for all of us, whether to remember or record in full detail. This seems

to be the reason why Vonnegut never gets round to describing the raid, having chosen to make his impression by indirection.

The whole novel is loose and somehow purposefully helpless, thus conveying the idea of human vulnerability in the face of war. This war, one is forced to realize, is greatly different from all the previous ones in that it threatens to become a process, an omnipresent condition of daily living. And worst of all, men tend to adjust to insane conditions. The fact that the terrible and the irrational have almost been routinized in contemporary America strikes Vonnegut as comic and piteous at the same time. "So it goes" is the only comment he makes, citing one horror after the other. The effect of this phrase on the reader is produced by the discrepancy between tone and subject. Naturally enough, we expect death to be treated with more apparent concern. Yet there is no reason to accuse the novelist of flippancy or stoicism. This grim refrain suits well his purpose to stress the utter valuelessness of human life during a great war or in a society that knows no stable peace.

Compared to the moving personal presence of the author in the opening chapter, there is a certain thinness and puppetlike quality to Billy Pilgrim and his fellow 'characters'. The explanation offered by the author - that war robs people of their identity - can only partly account for such lack of psychological depth. This is by no means accidental. Vonnegut seems to be sharing the view held by a number of modern novelists that human beings cannot be understood in all their chaotic complexity, consequently the attempts to capture human nature on the printed page are doomed to failure. Psychology is simply endeavouring to explain and systematize the inexplicable; the well-rounded 'life-like' characters whose actions proceed from clearly stated causes represent a falsification. Hence the oversimplified two-dimensional figures that populate all Vonnegut's novels. The reader grows pretty soon aware of the special cartoonlike qualities of such non-heroes, stopping to fret about their lack of psychological validity.

Indeed, the characters of Vonnegut are differentiated

mainly by their particular illusions or by their situation in life, which tend to remain unchanged as the novel itself proceeds. The relationship of the author with the puppet-like characters of his is relevant in this connection. Just as the latter jerk through the time warps set for them by their inventor, the author himself is quite deliberately striving to draw the attention of his readers to the fact that he is creating, not describing, a reality. Vonnegut's aim here is quite contrary to that of more traditional writers - to immerse the reader so completely that he forgets entirely about the identity of the author. Instead of pretending to record something that has already happened, Vonnegut shows himself in the process of creating the novel which the reader is now perusing. The high degree of authorial presence is reached by the introduction of autobiographical pro- and epilogues, whole chapters and constant reminders and intrusions of "that was the Author of this book" (Vonnegut, K., 1969, p. 140) kind, so typical of Vonnegut's later novels.

This device - author self-consciously playing the role of author - establishes a deliberate ambiguity in the minds of the audience as to what is 'real' and what is not. The reference to recent political events and figures serves the same function. The reader is constantly moved between real life and fiction, his sense of reality being subtly altered. Everything in the novel is put on the same plane: the most bizarre events seem more matter-of-fact, while the daily realities acquire a slight flavour of madness that they would originally have if we were not so used to them.

This is approximately how Vonnegut revises his world in his fiftieth birthday present - "Breakfast of Champions". This novel plays the game of pretending that the reader knows nothing about life on earth, notably in America. Since there is no explicit audience for this mock-naive narration (except a child from some future world perhaps), the Americans themselves have to look at their lives through the zany lenses given them by the author. What they see is the unseemly, the forbidden and, above all, the absurd.

Besides lashing the common vices of the American soci-

ety (mechanization with all its grave consequences), the novelist's sharp wit is also directed at the somewhat less obvious targets (the national anthem and flag, for example), to turn sooner or later against oneself.

The offensive iconoclasm, structural unpredictability, insanely comprehensive plots, the author's constant refusal to choose sides - all this seems to be growing more prominent in Vonnegut's later work. The same can be said about the amount of self-awareness, especially in "Breakfast of Champions". Apart from being obviously a kind of mental housecleaning on the part of the author, it is also a book with Vonnegut posing as one of the chief characters. The other figures, including the more central ones - Kilgore Trout and Dwayne Hoover - are as usual listless playthings, this time not of the enormous forces of war but of Vonnegut himself, their creator. The whole novel is dominated by the author's comments on the act of creating it and manipulating the characters.

It is a world of interdependent people who, instead of employing their power to love and thereby become each other's saviours, choose to be mere slavemasters. Most people are unaware of their capacity for love, Vonnegut seems to argue, although "At the core of each person who reads this book is a band of unwavering light." (Vonnegut, K., 1975, p. 225) His own final solution is "... to set at liberty all the literary characters who have served me loyally during my writing career," (Vonnegut, K., 1975, p. 293), presumably to respect their band of light. Having granted Trout his freedom, Vonnegut somersaults to his hiding place - 'the void' - but is presently disturbed by the cries of Trout who has been transformed into Vonnegut's father, demanding further control - "Make me young, make me young, make me young!" (Vonnegut, K., 1975, p. 295) An adjacent drawing (of which the novel abounds) by Vonnegut himself depicts an eye with a large tear falling from it. Thus we are made to grasp and quite literally to see the pity and concern of the writer about his fellow beings.

Indeed, Vonnegut's novels are populated with the lonely people, people afraid of getting old. By presenting sketches of the downtrodden, the deformed, the unloved, he

creates a world very much like the real one. He makes no effort to dwell upon the specific nature and possible causes of those silent personal tragedies. His tone is casual, he merely states and then quickly turns his attention just like polite people avert their eyes when coming upon a cripple.

Yet one senses a peculiar pain behind the mask of indifference. The writer notices the plight of so many people and at the same time is aware of the impossibility to help them all. The protagonist of his latest novel "Slapstick, or Lonesome No More", a pediatrician turned president of the United States, promotes social welfare by extended families. That is, each citizen receives a middle name with a number attached, so that he has a nationwide clan and is, as a result, lonesome no more. No matter how ridiculous the idea, there is a bitter truth to support it. People need an excuse, Vonnegut seems to say, for coming together and helping each other to survive in the face of the madness that surrounds them. The best they can do is "...bargain in good faith with their destinies" (Vonnegut, K., 1976, p.1), quite in the manner of the two clowns of Vonnegut's childhood - Laurel and Hardy. If everything else fails, laughter is the only reliable analgetic.

The world created in "Slapstick" is even more insane than that of the previous novels, the very personal epilogue excluded. The reader is given a kind of post-apocalyptic vision of America with few survivors left and Manhattan renamed 'The Island of Death'. The memoirs of the one-hundred-year-old Dr. Wilbur Daffodil-11 (extended family name) Swain living in the lobby of the Empire State Building in the ruins of New York comprise the bulk of the novel. The main present action consists of Swain's hundred-and-first birthday party (which kills him), braided by numerous scientific and sociological fantasies. The general atmosphere of absurdness has been intensified by jumpy short chapters, collages of stray texts and messages, terse flat sentences and the nervous incantation "Hi ho", echoing the "So it goes" of "Slaughterhouse-Five" and "And so on" of "Breakfast of Champions". The novel has, in fact, been written as if the author were surrounded by the curious

artifacts of an extinct culture, which is exactly the situation in which Swain has been placed.

It is evident that Vonnegut's attitude towards people has grown more pessimistic since "Slaughterhouse-Five". This way or other, man seems unable to learn from his experience. But all the same, or just because of it, he deserves pity and human sympathy. This is something that Vonnegut has always offered in his novels. A strong distaste for violence and heroic posturing, the affinity for simple human verities combined with creative exuberance and originality - it all mitigates the pessimism and moral ambiguity of his later work.

R E F E R E N C E S

1. Vonnegut, K. Slaughterhouse-Five. New York, 1969.
2. Vonnegut, K. Breakfast of Champions. New York, 1975.
3. Vonnegut, K. Slapstick. New York, 1976.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПОЗДНЕЙШЕГО ТВОРЧЕСТВА КУРТА ВОННЕГУТА

Рээт Соол

Р е з ю м е

В позднейшем творчестве Курта Воннегута, из которого рассматриваются романы "Бойня номер", "Завтрак для чемпионов" и "Балаган", явственно обнаруживаются новые идейно-художественные тенденции. Из них самой существенной является усиление пессимизма. Вторая мировая война и послевоенное развитие оставили слишком много нерешенных проблем, которые все еще чувствуются в жизни США 60-х и 70-х годов. Характерная для этих лет общая моральная неуверенность и настроения абсурда отражаются и в рассматриваемых романах. Цель Воннегута - стирание границ между реальностью и писательским вымыслом - достигается, с одной стороны, изображением пассивности т.н. двухдизензионных героев, с другой - активной ролью автора как персонажа в собственных романах. Этому способствует и сближение фактов реальной жизни с авторским вымыслом. Чувство абсурда усиливается контрастом между изо-

ображаемыми ужасами и бесстрастным авторским тоном. Писатель дает понять, что человек неспособен сделать здравые выводы из своего горького опыта. Поэтому нет смысла ни морализировать, ни сталкиваться, а следует воспользоваться единственным, что остается - смехом. Но смех Воннегута не злой, а глубоко гуманный. Такое отношение к описываемому, а также остроумие автора значительно ослабляют пессимистические черты его последних романов.

SISUKORD - СОДЕРЖАНИЕ - CONTENTS

Toimetajailt	2
От редакции	2
Editorial Note	2
T. Аунин. Джон Нил и его трактовка американской войны за независимость (исторический роман "Семьдесят шестой год")	3
T. Aunin. John Neal and the American War of Independence in His Historical Romance "Seventy-Six" . /Summary/	10
Б. Шилиня. Романтическая личность в романах Дж.Конрада..	12
B. Shilina. The Romantic Hero in the Novels of Joseph Conrad. /Summary/	20
A. Луйгас. Влияние натурализма и традиции английского реалистического романа в конце XIX и начала XX вв..	22
A. Luigas. The influence Naturalism and the Traditions of the English Realistic Novel at the end of the XIX and the Beginning of the XX c. /Summary/	38
Ю. Талвет. Испанский плутовский роман: "Гуман де Альфараче" Матео Алемана и эстетика барокко.....	40
J. Talvet. The Spanish Picaresque Novel. Some Aspects of Baroque Aesthetics in Mateo Alemán's "Guzmán de Alfarache". /Summary/	51
Э. Сау. Об идейно-эстетическом идеале Эрнеста Хемингуэя ("По ком звонит колокол")	52
E. Sau. On Ernest Hemingway's Ideological and Aesthetic Concepts /"For Whom the Bell Tolls"/. /Summary/. ..	61
N. Diakonova. Muriel Spark and Contemporary Realism	63
Н. Дьяконова. Мьюриэль Спарк и проблемы современного реализма /Резюме/	78
T. Zalite. Later "Greenland". "The Confidential Agent" by Graham Greene	79
T. Залите. Поздний Гринлэнд: роман Грэма Грина "Тайный агент" /Резюме/	91
T. Amelina. Some Notes on Henry James's Psychological Realism	92
Т. Амелина. Некоторые особенности психологического реализма Генри Джеймса /Резюме/	101
H. Кооп. The Mid-Century British Drama	102
Х. Кооп. Английская драма в середине столетия /Резюме/..	114
R. Соол. Some Aspects of Kurt Vonnegut's Later Work	115
Р. Соол. Некоторые аспекты позднейшего творчества Курта Воннегута /Резюме/	123

Ученые записки Тартуского государственного университета.
Выпуск 540. ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА И РОМАНТИЗМА В АНГЛИЙСКОЙ
И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX И XX ВЕКОВ. 2 часть. Труды
по романо-германской филологии IX. На русском и английском
языках. Резюме на английском и русском языках. Тартуский
государственный университет. ЭССР, г. Тарту, ул. Пилксоли, 18. Ответственный редактор А. Луитас. Корректор
В. Логинова. Сдано в печать 03.09.80. МВ 06898. Формат 30x45/4. Бумага печатная № 1. Машинопись. Ротал-
принт. Учетно-издат. листов 6,5. Печатных листов 8,0. Тираж 300. Зак. № 899. Цена 1 руб. Типография ТТУ, ЭССР,
202 400. Тарту, ул. Пилсона, 14.